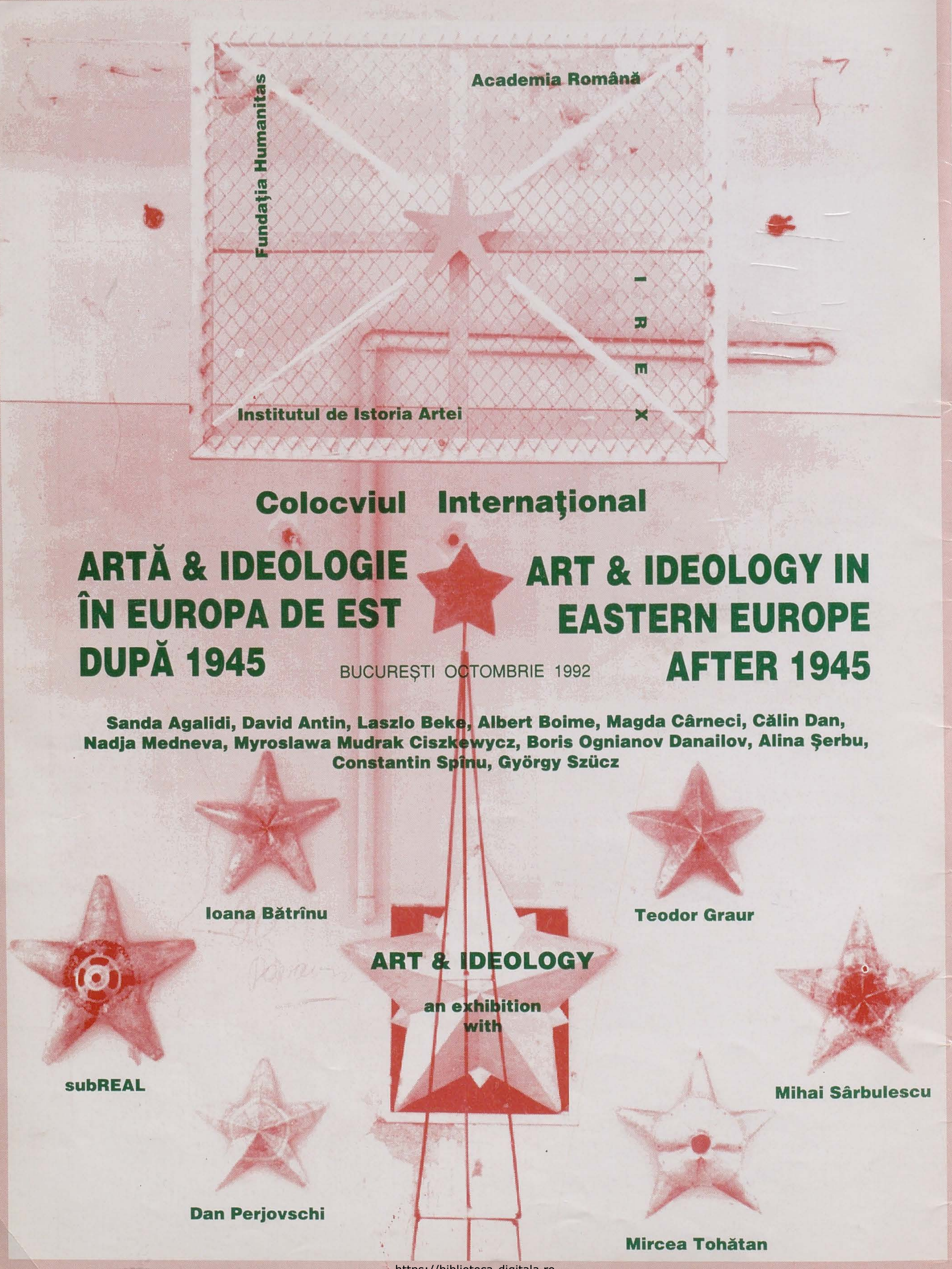
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

SUMAR

4/1992

EDITORIAL 2

Neo-peisaj — Călin Dan
Neo-Landscape

Însemnări despre peisaj — Judith Anghel
Notes about Landscape

Întoarcerea la "motiv" — Ioan Horga
Back to the "Motif"

HOREA PAŞTINA 9

Dorinţa de a fi — Theodor Redlow
Longing to be (interviw)

Note într-o expoziţie — Dan Perjovschi
Notes in an Exhibition

LIA & DAN PERJOVSCHI 13

Urgenţa comunicării (interview) — Theodor Redlow
Communicational Emergency

IULIAN MEREUŢĂ 21

Gheorghe Rasovszky

LUCHEZAR BOYADJEV 23

În cetatea credinţei
Fortifications of Faith

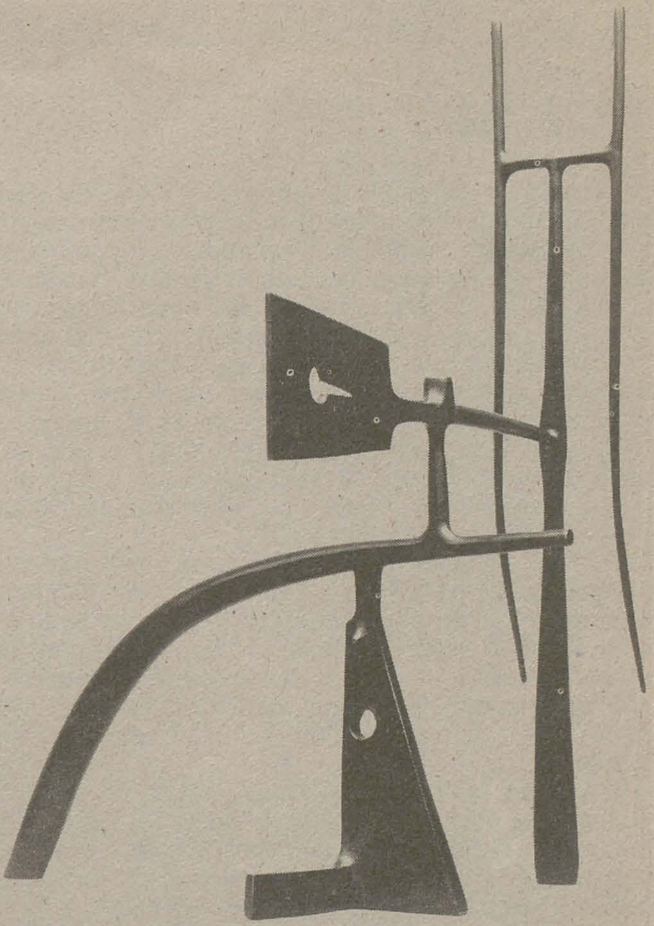
VICTOR ROMAN 29

Marica Grigorescu

JOHANNES CLADDERS 33

Art defines Art (interview) — H.H. Gruenwald
Istoria e neîndurătoare
History is mercyless

Coperta / Cover I-IV: Peisaj la Moldoviţa, 1977, Foto: Dan Mihălţianu



ARTa

C.A. Rosetti 39 P.O. Box 13-80
Bucureşti - România
Tel.401-6.13.13.80 Fax:401-3.12.10.08.

Editor: Ministerul Culturii / the Ministery of Culture

Redactor şef / Chief Editor:
Călin Dan
Redactori / Editorial Staff:
Theodor Redlow, François Pamfil
Grafica / Graphics:
Dan Mihălţianu
Fotoreporter / Photography:
Iosif Kiraly
Corectura / Proof reading:
Ileana Savu
Administrator / Administration:
Claudiu Teodorescu

Apare cu sprijinul fundaţiei Soros
şi al Guvernului României - Departamentul Informaţii
With a support from the Soros Foundation and
the Romanian Government - the Department of Informations.

Tehnoredactare şi tipar FED

Abonamente, 6 apariţii anual (fără taxe de expediţie): 600 lei
Subscription, 6 issues per year (mailing taxes included):
32 US$ for Europe, 39 US$ for overseas
Cont în lei: ARTa - BCR-SMB 64.51.31.908
Hard currency account: ARTa - 47.21.1.16.0235.0 BCR-SMB
Se distribuie şi prin reţeaua de librării HUMANITAS

Lei 100

https://biblioteca-digitala.ro

neo-peisaj

Primul grupaj de texte din acest număr de revistă se referă la o problemă asupra căreia aş vrea să mă opresc. E vorba despre un fenomen pe care l-am considerat complet revolut, pînă la deschiderea expoziţiei pictorilor din Bacău, în această primăvară, la Teatrul Naţional.

Bacăul se învecinează cu un loc romantic şi trist numit Tescani, fostă moşie cantacuzină, care a oferit în anii '80 cadrul de desfăşurare al unui episod important pentru pictura românească. Acolo se reuneau, în periodice vacanţe/recluziuni, un număr de intelectuali ce îmbinau astfel plăcerile locului cu o preocupare susţinută pentru restaurarea valorilor morale ale unei societăţi subminate de dictatură.

Principiile acestei restauraţii axiologice se sprijineau pe glorificarea naturii într-o iconografie reflectînd modele de secol 19, post-barbizoniste; pe încrederea în aportul simţurilor la elaborarea stilului; pe amestecul fin al anonimatului şi al orgolilului de grup; pe o atemporalitate dublată de corecta orientare în social; totul combinat cu opoziţia prin indiferenţă faţă de puterea politică a momentului.

Manifestările *Şcolii de la Tescani* (niciodată etichetată ca atare) au devenit publice din 1985, printr-o expoziţie anonimă la Galateea, mai întîi, apoi prin celebra serie a expoziţiilor *Prolog*. Elementul unificator al acestor manifestări a fost peisajul natural - opus celui politic, tot aşa cum ideologia curentă era contrazisă printr-o simbolică ortodox creştină învăluită. Era ceva naiv paseist în aceste expoziţii şi în agitaţia din jurul lor, ceva amintind clişeul semănătorist al adversităţii dintre oraşul corupt şi satul idilic.

Era, de asemenea, o spontană opţiune pentru un postmodernism reacţionar, adversar al deconstrucţiei discursive, asimilată cu deconstrucţia realităţii, de o barbară discontinuitate. Paradoxul ideatic instalat de *Prolog* a luat sfîrşit în 1990, prin contextualizarea ultimei expoziţii în festivalul ortodox *Filocalia*.

Expoziţia artiştilor băcăuani propune o replică-surpriză la acest fenomen aparţinînd istoriei recente. Cîţiva artişti care, în anii '80, admirau de la distanţă simpozioanele din Tescani oferă acum un ecou al vechilor coordonate. Faptul în sine nu e atît de surprinzător, cît e surprinzătoare coerenţa propunerii.

În expoziţie, această opţiune neo-peisagistă se opunea, modest dar cu eficientă tenacitate, unei categorii mai extinse de lucrări care cochetau superfluu cu strălucirile modernităţii. Paralelismul simezelor părea să demonstreze că, practicată la scenă deschisă, imitaţia e un procedeu de efect; şi că umilitatea scopului propus asigură mai degrabă succesul decît marile ambiţii.

Uimitoare rămîn atitudinea autoreferenţială, completa ignorare a celuilalt "peisaj", cel al unei agitate şi contradictorii arte contemporane. O ignorare care nu se ştie dacă nu cumva e ignoranţă.

În absenţa unui suport teoretic manifest, care să facă din neo-peisaj o sofisticată formă de avangardă, expoziţia cu pricina rămîne doar manifestarea excesivă a unei atitudini care continuă să submineze spiritualitatea noastră defazată.

Călin Dan

neo-landscape

There is one particular topic in that issue that I feel the necessity to emphasize and explain. It focuses on a phenomenon which I considered completely out of fashion, until the opening of the Bacău art colony exhibition, this spring, in the National Theatre Gallery.

Bacău is an so and so city (not big, not small, provincial but ambitious etc.), neighbouring a romantic spot named Tescani, where an old palace hosted in the last decade a group of artists and intellectuals who were combining the idea of renovating our society by getting back to some traditional attitudes, with a pleasant sparetime, hedonistically administrated.

Nature and its glorious painted reflexion of the 19th century, the respect for a "realistic" use of the five senses, a subtle balance between an anonymous style and the specific label as a group, an apparent out-of-the-pressent attitude and a vigilent care for a proper social status, all those putted in concert with an opposition-by-indiference toward the political power - this is the mixture which produced the *Tescani School* (label never proclaimed openly).

Whose public manifestations began in 1985, first with an anonimous small exhibition, then by a prestigious series of annual shows under the title of *Prolog*. The basic visual element unifying the personal discourses was the natural landscape, oposed to the political one, as well as the current ideology was counterdicted by an allusive christian-orthodox symbology. There was something naïvely passeistic in those exhibitions and in the phenomena around them; something reminding "the vicious city versus the innocent village", chichés who polluted our litterature at the beginning of the century.

There was also a spontaneous (and self-ignored, I believe) option for a reactionary post-modern attitude, rejecting de-constructed discourses because assimilated (wrongly) to the de-constructed, opressing reality. The paradoxe of *Prolog* ended in 1990, whith its inclusion in the orthodox art show *Filocalia*.

And now here comes a late replica, a *neo-Tescani School* with a post-neo-landscape discourse, constructed (in the coordinates previously established) by some people who glanced in the 80th with secret envy at the symposia taking place to their doors.

This echoeing process wouldn't be amazing without any qualities. But amazing was, in the exhibition, the strong opposition made by those grey, anonimous, modest easel paintings to the more extended cathegory which was playing the modern brightness. A successfull opposition, I must add, proving that more open the imitation, stronger is the effect; and also that a modest target is always more rewarding.

Amazing is also the self-referentiality of such a compact attitude, the ignorance of the turmoiling situation of the other "landscape" - composed by today's art. If supported by a heavy theoretical background, this reactionnary show would appear as a sophisticated form of avantgarde. So, it represents only the excessive and eloquent side of a passeistic attitude which continues to undermine an important part of our Zeitgeist.

https://biblioteca-digitala.ro

însemnări despre peisaj

I. **Preliminarii** Existenţa unei orientări peisagistice în arta românească actuală - despre care luasem cunoştinţă atît prin intermediul textelor de referinţă cît şi prin unele contacte singulare şi diferenţiate - o acceptasem ca atare, cu un de-la-sine-înţeles al istoricităţii fenomenului. Înclinam, pînă nu demult, s-o consider un capitol "încheiat" (sau, cel puţin, pe cale de încheiere), aparţinînd cu precădere anilor '80.

Semne de întrebare şi nevoia unei problematizări au apărut, pentru mine, relativ tîrziu, odată cu experienţa pe care am avut-o iarna trecută, parcurgînd expoziţia filialei UAP Bacău (Galeria *Etaj 34* , Teatrul Naţional). Străbătusem deja o bună parte din expoziţie, fără să fi întîlnit vreo derogare semnificativă de la planul propriilor aşteptări, fără să fi dat de ceva care să violenteze habitudinile mele de receptare din zona instrumentarului modern (neo, post). Cu atît mai puternică a fost reacţia de recul pe care am avut-o la sfîrşitul traseului, în faţa acelei părţi a simezei ce derula o fîşie (parcă interminabilă) de peisaje.

Plasate sub cupola ocrotitoare a tradiţiei, respirînd un aer vag muzeal, respectînd integritatea genului, peisajele acestea, ce emanau o melancolie cînd blîndă, cînd gravă, nu păreau să tindă către nimic spectaculos, de "efect", în stare să justifice intensitatea reacţiei mele. Şi totuşi, încercam un amestec de stupoare şi curiozitate, în faţa acestor peisaje care îmi apăreau, deopotrivă, familiare şi străine. Cu alte cuvinte, dacă ceea ce vedeam îmi era familiar în sensul de imagine a naturii, perspectiva (estetică) din care aceasta era privită şi abordată îmi era complet străină. De aici, poate, impresia apartenenţei acestor imagini la o lume ermetic închisă, cu al cărei timp interior nu mă puteam identifica.

Existau, desigur, subtile diferenţieri: de la lucrări dintre cele mai banale, plate, la lucrări mai pretenţioase, cu intenţii mai explicit formulate. Unele aveau o alură romantică, concentrîndu-se asupra unui raport de distanţare tensionată faţă de o natură iremediabil însingurată şi misterioasă, altele vizau natura-

Vasile Crăiţă-Mândră

https://biblioteca-digitala.ro

Aurel Stanciu

subiect sau natura-trecere şi făceau apel la o viziune pre-impresionistă (andreesciană), nefiind excluse aici unele contaminări cu zona *Prologului*.

Dincolo de intenţii, în majoritatea cazurilor, realizările nu păreau să depăşească "topografierea" vizuală şi afectivă a unei anumite zone geografice. Numărul relativ mare de artişti (mai mult de jumătate din expozanţi) aplecaţi asupra naturii, seriozitatea opţiunii lor pentru peisaj, privit mai mult ca un scop decît ca un mijloc, erau indicii de tenacitate a genului în supravieţuire, la care se mai adăuga şi o impresie de masificare a fenomenului.

II. **Lărgirea discuţiei - întrebări**
Experienţa avută ducea, inevitabil, la revitalizarea unor întrebări latente legate de actualitatea genului peisagistic: în ce măsură este peisajul tradiţional compatibil cu sensibilitatea şi cu imaginea despre lume a omului de sfîrşit de secol XX? Cum să privim, în acest caz, repetatele apeluri la tradiţie?

În ultimul timp, se vorbeşte des despre criza peisajului (şi nu numai). Rosario Assunto, de pildă, crede că s-ar putea stabili relaţii *între distrugerea peisajului natural ca efect al urbanizării totale, al completei industrializări a pămîntului, şi criza, istoric constatabilă, a conceptului de artă ca imitaţie a naturii* [1]. După acelaşi autor, una dintre cauzele crizei de astăzi a peisajului ar fi *refuzul sentimentelor de sublim şi graţie, refuz ca urmare a anticontemplativităţii de care este caracterizată întreaga civilizaţie modernă...* . Reţinem de aici existenţa unor relaţii între criza peisajului şi criza conceptului de artă ca imitaţie a naturii. Despre acest ultim aspect, într-un alt context, vorbeşte şi Paul Virilio: ne-am afla într-o perioadă a substituirilor, în care *o generaţie de realitate se află în procesul substituirii alteia, neştiind deocamdată cum să se reprezinte pe sine.*

În domeniul esteticii ar avea loc un *fenomen de substituire, ceea ce înseamnă a vorbi despre estetica dispariţiei, opusă esteticii apariţiei sau emergenţei, care stă la originile artei, la originile reprezentării/ .../ Începînd cu secolul al XIX-lea, şi mai ales de la inventarea fotografiei instantanee, estetica noastră a încetat a fi o estetică a persistenţei retinale. Acesta este un fenomen de substituire şi avem de-a face cu o trecere de la ceva material la ceva imaterial: ne mişcăm pe terenul persistenţei mentale a imaginii. Lucrurile există cu atît mai bine şi sînt cu atît mai animate, cu cît acestea dispar. Dispariţia lor este responsabilă pentru prezenţa lor, aşa cum la început puterea lor era o chestiune de stabilitate şi de persistenţă a materialelor din care erau făcute/.../.* [2]

Cu toate că împrejurările par a fi

https://biblioteca-digitala.ro

Mihai Bejenariu

puţin favorabile peisagisticii, au existat (există) tendinţe de revenire la acest gen artistic. Punctul de reper este peisajul tradiţional, acel tip de peisaj ce se practica în intervalul cuprins între apariţia sa ca gen autonom şi momentul postimpresionist, tip care nu-şi îngăduie derogări de la integritatea genului, aşa cum s-a întîmplat mai tîrziu.

Reîntoarcerea la peisaj este văzută, de obicei, într-o ecuaţie ce cuprinde: a) revenirea la natură ca experienţă vie, trăită senzorial şi afectiv; b) revenirea la figuraţie, la reprezentare, prin repunerea în drepturi a experienţei vizuale nemijlocite; c) revenirea la tradiţie. Mă voi opri doar asupra celui de-al treilea aspect, pe care îl consider mai actual în contextul nostru artistic.

Apelul la tradiţie, ce corespunde foarte bine scenariului postmodern, pare a fi validat în cazurile în care era vorba despre o reactualizare a acesteia, demers în spatele căruia se simte toată experienţa modernităţii. A te situa în tradiţie este echivalent cu a cădea în afara timpului tău, pe cînd a trece prin tradiţie înseamnă a aduce trecutul în planul propriului prezent. De asemenea, pot exista diferenţe semnificative între situaţiile în care artistul revine la peisaj, din perspectiva altor experienţe artistice, şi cele în care artistul se plasează încă din start în genul peisagistic. În sfîrşit, întoarcerea la tradiţie nu poate însemna o situare orgolioasă în autarhie, aceasta nefiind o alternativă viabilă faţă de pericolul, real sau imaginar, al pierderii identităţii prin raliere necondiţionată la impulsuri venite din afară.

Judith Anghel

1) Rosario Assunto, *Peisajul şi estetica*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1986

2) Jérôme Sans, *Interview with Paul Virilio*, *Flash Art* Nr. 138, 1988

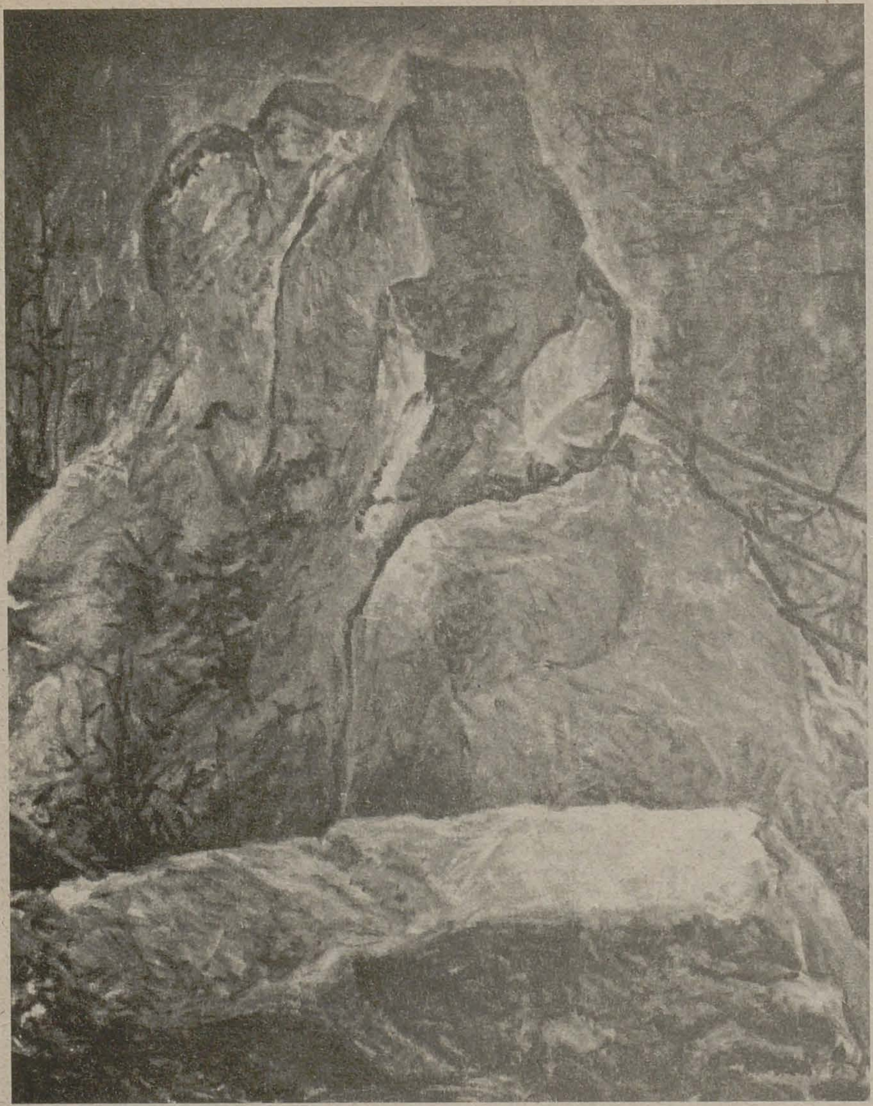
notes about landscape

The author's wondering, if the conservative landscape is still compatible to the sensitiveness of an ending century being, comes out from two exhibitions which are carrying one the signature of Horea Paştina and the other - those of a group of painters from Bacău.

There might be three motivations for the abrupt return to the landscape, expressed in those shows: the encounter with nature, engaging all senses and affection; the return to figuration, plotting directly through visual experiments; bringing up to the date the tradition as a "solution" against modernity, amazing by its ignorance of all evolutions in the 20th century.

Judith Anghel - a young art critic, whose discourse is built up on the post-modern theories. Major field - Romanian art of the 80s and its regional connections.

https://biblioteca-digitala.ro



Vasile Ulian

întoarcerea la "motiv"

Să ne înţelegem: desprinderea dintr-o situaţie socială alienantă - ca aceea trăită de arta noastră decenii în şir, în lunga perioadă "pre-post revoluţionară" - ar presupune o firească reîntoarcere a atelierului artistic la sine, într-un fel de restituire a unui adevăr primejduit, dacă nu negat, în trecutul apropiat. A existat multă vreme o distorsionantă presiune a "comenzii sociale" şi a falsului model (acela al "Cîntării României"), presiune exercitată cu tenacitate asupra atelierului care, pentru a-şi păstra rosturile lui fireşti, a fost silit fie să se oculteze, să se închidă în sine, fie să se împartă în două ateliere: unul fals, concesiv, obedient, al comenzii oficiale, şi altul adevărat, încăpăţînat, ascuns în spatele primului. Eliberarea de tirania alienantei "linii trasate" poate însemna, astfel, o reunificare a atelierului, asemănătoare unei *restauraţii,* unei repuneri a lucrurilor în propriile lor făgaşe, aş spune: o purificare a acţiunii artistice de vechi, persistente mentalităţi reducţionist-teziste.

Aş observa în pictură două - evident parţiale - tendinţe recuperatoare:

- o tendinţă ar fi aceea a unei reacţii de "decompresiune" printr-un psihism brutal revărsat, care se *ex-pune,* cumva obiectualizîndu-se. E notabilă afirmarea unui adevărat gust al *surplusului* gestual, al *ieşirii din măsură* a gestului şi al transformării lui într-o gimnastică viscerală: tabloul tinde să devină o reţea retorică de pensulaţii alergînd către afară, iar chipurile şi fragmentele de trup pictate, grimase ale unei teatralităţi care se arată pe sine cu degetul. Semnificativ îmi pare faptul că în multe compoziţii, "morfologic" mai puţin gestuale (cu pensulaţia mai puţin aparentă sau mai puţin păstoasă sau mai lentă), transpare, în însăşi ţesătura imaginii, o "fugă", o gestualitate *formativă* exasperată, disimulată de tehnica pictării; aş adăuga, de aceea, gestualismului direct, nedisimulat, un gestualism *mediat,* infuz, cufundat undeva adînc în procesul structurării;

- a doua tendinţă, semnificativă şi prin simetrie cu cea făţiş gestuală, ar fi aceea a gestului retras, controlat, integrat unui fel particular de *reinstituire a primatului motivic al naturii,* respectiv a unui psihism care nu irumpe egotic, cu ostentaţie, ci se retrage în el pînă la eufemizarea prezenţei umane şi topirea ei într-o aburoasă latenţă, ca un soi de uitare de sine lucidă. Se petrece, de pildă, un fel de revenire postimpresionistă la peisaj şi, într-o mai mică măsură, la natura moartă, revenire înţeleasă uneori ca o salvare, alteori ca un sămănătorism tardiv. Oricum, numita revenire (reprezentînd o opţiune destul de frecventă), fără a se "aduna" într-un program unitar, pare a răspunde unei anume nevoi de *reedificare* spirituală şi chiar - într-un anume sens - profesională. Ce ar putea să spună o asemenea (episodică) *întoarcere către motiv?*

https://biblioteca-digitala.ro

În primul rînd, o asemenea "întoarcere" poate însemna un util efort de reconstruire (compensatoare) de "distanţe", deci de resituare a umanului. Dacă tentaţia gestualistă (în fond, de cunoscută sorginte expresionistă) instituie în relaţia insului cu motivul un "prea aproape", printr-o tentativă de anulare a distanţei - anulare prin care motivul e macerat de chiar tensiunea aprehendării lui tactile şi retiniene -, ispita întoarcerii pioase la motivul natural instituie un complementar "prea departe", care nu numai că dilată distanţa, dar întrucîtva o reifică, dîndu-i o consistenţă, o densitate de prezenţă individuală. Dacă respectiva tentaţie gestualistă vrea parcă să aşeze "realitatea" motivului *dincoace* de motiv, în spaţiul proceselor structive, tentaţia naturistă vrea să aşeze a-ceastă realitate cumva *dincolo* de motiv, ca în spatele unei măşti. E vorba nu numai de o depărtare fizică, mensurabilă, dar mai cu seamă de una morală (aş spune: "calitativă"), a trecerii în *altceva;* de unde a-realimsul conţinut al tabloului, sentimentul unei alte realităţi (lăuntrice, nu ne-senzoriale ci a-senzoriale) către care spectacolul naturii doar mediază.

Ion Văsâi

În al doilea rînd, dacă ispita gestualistă ne apare anti-utopică (pentru că afirmă un fenomen excesiv de localizat, de "aici", de *prea lipit de subiect*), opţiunea rousseau-istă pentru natură răspunde unei nevoi simetrice de *utopie,* de *altundeva decît acolo unde sîntem,* de prelungire a realului (ca real) într-o suprarealitate intangibilă, izbăvitoare, ascunsă în sine, asemenea unei transcendenţe însumate. Timpul acestei lumi motivice este un timp tărăgănat, răbdător, al aşteptării; un timp gestant, în care ceva încă invizibil refuză să ni se divulge. Spre deosebire de *voinţa de prezent* cuprinsă în rupturile acţiunii gestuale, peisajul pare a exprima o voinţă de recul în memorie, o anume *voinţă de trecut* - un trecut care respiră tocmai prin persistenţa lui ca trecut, ca *altcîndva.* Imaginea pare a pluti astfel într-un calm *ne-prezent,* abia vizitat de privirea noastră, ca într-o somnolenţă sau ca într-un vis perceptiv.

În al treilea rînd, dacă disimulatele (sau nu) desfăşurări gestuale sînt construcţii ale *zgomotului,* ale unui plus de materie care-şi destramă-devorează motivul - adică ale unei ne-singurătăţi etalate -, tăcutele întoarceri la peisaj par *construiri de solitudine,* corporalizări ale unui spaţiu încremenit, vid de evenimente, de predilecţie împrejmuit cu contururi deluroase imbricate în cer, la orizont.

În sfîrşit, dacă gestualitatea pictorului gestualist este infinit reductibilă, reducţiile ei compensîndu-se în planul trăirii interioare a impulsului (o trăire, adesea, cu atît mai intensă şi mai bogată cu cît impactul exterior e mai rapid şi mai scurt), pictura acţiunii răsturnate a naturii (către artist) tinde, dimpotrivă, către o laborioasă, eclectică, nereductivă deschidere cumulativă spre experienţe de retrospecţie (practic, ale unui ultim secol de peisaj modern) acum rememorate, regîndite şi reintegrate discursului pictural. Întîlnim frecvent în pictura neopeisagiştilor o erudită, bine asimilată "bibliografie" a drumului parcurs; în peisajul băcăuanilor există un transparent amestec de *şcoală* postimpresionistă: cézan-

https://biblioteca-digitala.ro

Vasile Ulian

niană, neoimpresionistă, chiar fovistă; în arta multor "tescanişti", o bine decantată experienţă a abstracţiunii; în peisajul şi compoziţiile "de gen" ale lui Horea Paştina, o semnificativă comuniune temperamentală şi de tehnică a expresiei, cu nabismul ş.a.m.d. Întoarcerea la motivul natural poate semăna, astfel, cu o întoarcere metodică la *picturalitate,* şi prin sugerata reparcurgere fragmentară a unei virtuale "biblioteci" a picturii.

Dincolo de această exemplară, recursivă afirmare a picturalităţii şi - evident - dincolo de realizările remarcabile "în operă", acţiunea noilor peisagişti mi se pare una de terapeutică morală, de purificare şi de punere în onestă, superioară *ordine meşteşugărească* a atelierului "clătinat", şi mai puţin (sau deloc) una de inventare polemică a unei noi vizualităţi.

Ioan Horga

back to the "motif"

Ioan Horga distinguishes two complementary trends in Romanian painting today, both with a recuperatory virtue: on the one hand a brutal overflowing of psychism in extra-gesturing; on the other hand the psychism backing up from a nature viewed both as model and motif by a painter eager to find himself a professional and spiritual meaning. For such a painter the revealed side of the nature can only be an intermediate, and the reality turns into a saviour super-reality.

The latest landscapers seem to consider painting as a moral theraphy, they seem to set into the workshop a honest artisanal order/.../ rather than a controversial discovery of some new visualities.

Ioan Horga - a specialist in the Impressionist painting and its Romanian issues.

https://biblioteca-digitala.ro

PAŞTINA

dorinţa de a fi

THEODOR REDLOW: **M-a frapat o formulare de-a ta, cum că sîntem - sau ne simţim -** ***ca nişte căni fără toartă*** **. Ce ai avut în vedere spunînd aşa ceva - poate o amputare, o disfuncţie, o abatere de la rostul firesc?**

HOREA PAŞTINA: Am chiar o lucrare intitulată aşa... Cred că nu greşeşc dacă spun că sîntem un popor necăjit, încercat de necazuri, că ne aflăm după o boală grea. Noi sîntem cana fără toartă, şi totuşi mai avem încă nădejde. Cerul mai este deasupra noastră, pămîntul ne mai rabdă, florile înfloresc, mai sînt grădini, mai sînt case, biserici, cimitire, mai sînt dealurile şi munţii la locurile lor, mai sînt copiii care cresc odată cu ziua, e primăvară, sînt semne de viaţă... Sînt şi eu cana fără toartă şi am nădejde în mila lui Dumnezeu.

Înţeleg, deci, că te bizui pe o statornicie a firii care ne susţine pe toţi, oricînd şi oriunde. În acelaşi timp, te luminează speranţa pe care ţi-o dă credinţa.

Noi locuim în natură, ea este locul nostru de locuit. Nu noi am fost făcuţi pentru natură, ci ea pentru noi: mai întîi natura, apoi omul, ca o cunună a ei. Natura în sine n-ar avea nici o valoare, dacă n-ar fi omul.

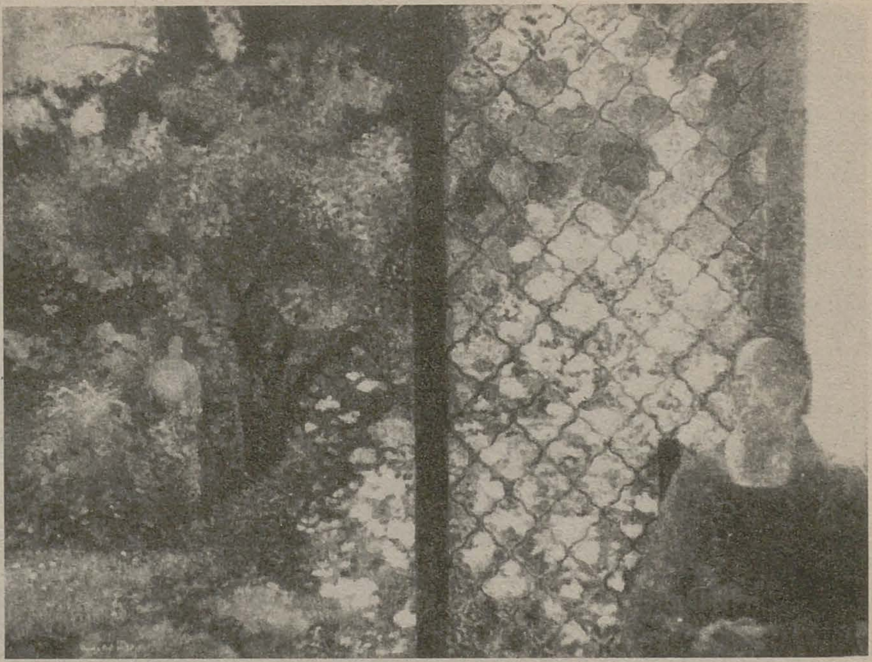
S-a vorbit despre caracterul neutralizant sau anesteziant al picturii tale. S-a spus însă şi mai frumos, că ea ar fi purificatoare şi consolatoare.

Spune Psalmistul: *Spăla-mă-vei şi mai vîrtos decît zăpada mă vei albi*... Nu cred că prin ceea ce fac prilejuiesc vreo anesteziere şi nici resemnare. E vorba, tocmai, despre încredere. Eu cred în lucrurile pe care le fac, cred în această cale pe care am ales-o: calea pe care o străbat pornind de la toate cele care mă înconjoară. Pentru că în pictură, aşa cum o înţeleg eu, trebuie să se vadă acel lucru despre care vorbeşti, nu cel care vorbeşte.

Morala creştină sancţionează orgoliul, trufia, ca pe un păcat capital. S-a spus chiar că, în mare parte, avangardele artistice ale acestui secol ar fi avut ca motor orgoliul nemăsurat şi ca intenţie punerea nechibzuită în valoare a eului aşa-zis creator. Ai putea fi de acord cu un asemenea punct de vedere?

Care morală exaltă orgoliul şi trufia?... Decît să-ţi răspund direct, prefer să vorbesc despre lumea satului. Cineva spunea că e o lume închisă, de tip medieval. Eu cred însă că este o lume adîncă, adîncită în eternitate. Îţi dai seama, atunci, cîtă deschidere are?... Bătrînii spun că la urechea dreaptă îţi şopteşte îngerul, iar la cea stîngă îţi şopteşte diavolul. Din ceea ce faci se vede de

https://biblioteca-digitala.ro



cine asculţi mai mult, pentru că întîiul duce spre viaţă, iar celălalt spre moarte. Acela care lucrează în domeniul a ceea ce se dă de văzut tocmai acest lucru îl pune în evidenţă: cu cine se însoţeşte, cu cel din dreapta sau cu cel din stînga.

În fond, ceea ce faci tu este exemplar pentru un mod de a rezista, cu mijloacele pure şi consfinţite de tradiţie ale picturii - de a ridica răbdător, în fiecare zi, stavilă curenţilor distructivi, malefici, toxici, care ne asaltează de pretutindeni.

N-aş spune numai "un mod de a rezista". Este un mod de a fi, la fel cum modul de a fi al mărului este să facă mere.

Aceasta ar însemna că opţiunea ta - după ce te-ai confruntat, vrînd-nevrînd, cu avangardele şi cu experimentalismele de tot felul, pe care le-ai cunoscut fără să le adopţi - a fost aceea de a exista pur şi simplu ca pictor, lăsînd să rodească prin tine pictura.

Am ales această cale pentru că iubesc foarte mult viaţa şi simt că ea mă duce spre viaţă.

Cum apreciezi că te-ai schimbat în cei şase ani care au trecut de la expoziţia ta de la *Dalles*? Te aflai şi atunci pe acelaşi drum al studiului firii, cu atenţie stăruitoare şi fără interpretări arbitrare. Pictura ta de astăzi e însă mai diversă şi, în acelaşi timp, mai cutezătoare în atacarea unor pînze de mari şi foarte mari dimensiuni, care se ţin şi în care totul e aşezat - atît în sensul picturii cît şi în cel al naturii - în bună rînduială.

Sigur că am dobîndit experienţă, dar e loc, în continuare, pentru încă mult mai bine. Continui să merg pe cale, dar nu pot să ştiu ce şi cum voi face mai tîrziu. Program n-am avut nici înainte, nu am nici acum... Lucrurile îţi ies în cale, îţi sînt date să le rezolvi. Fiecare zi îţi arată ce anume ai de făcut, cumva la fel ca şi ţăranului, la muncile cîmpului. Pînă acum nu am făcut decît să lucrez. Altceva ce-aş putea să spun?

Dacă-mi permiţi să-ţi aduc, totuşi, o obiecţie, m-aş referi la oscilarea pe care am constatat-o în expoziţie, între o pictură austeră, de o anume stricteţe, restrictivă în arborările şi rezolvările ei - şi care tocmai de aceea e mai profundă ca trăire şi mai fină ca picturalitate - şi o alta, de dimensiuni mari, din ce în ce mai mari, care uneori alunecă spre dulcea desfătare la sînul unei naturi înflorite, îmbătătoare, iar alteori pare să se reducă la o excelentă stăpînire a mijloacelor observaţiei şi ale reprezentării, la o performanţă în măsură să aducă o temă oricît de complicată, de dificilă, la echilibrul şi armonia liniştii.

Ştiu şi eu ce să spun?... În tot ceea ce pictez există o concentrare, o încordare. E ca şi coarda unui instrument: dacă o întinzi prea mult, rişti s-o faci să plesnească, iar dacă îi dai drumul prea mult, rişti să nu mai poţi cînta pe ea. E nevoie de o măsură a încordării şi a relaxării.

Şi atunci, s-ar putea ca uneori să simţi nevoia unei destinderi care să-ţi permită o mai bucuroasă revărsare întru plăcere - fie ea şi cuminţită de acea surdină a sobrietăţii care-ţi stă în fire.

Cred că asta i se întîmplă fiecărui om. Există momente în care te aduni şi atunci priveşti mai mult înăuntrul tău, după cum există şi momente în care priveşti în afară, mai receptiv şi mai relaxat. Nu poţi să trăieşti tot timpul în încordare... Mă întrebai dacă m-am schimbat sau nu în ultimii ani. Pot spune că ţinta este una singură şi că ea se află în afara mea, iar

https://biblioteca-digitala.ro

calea este aceeaşi: a culorilor, a picturii. Lucrurile pe care le făceam înainte le continui şi acum, doar că ele s-ar putea să aibă uneori o mai mare amploare, ca dimensiune.

În expoziţia din 1986 apăreau şi nişte accente tematice din sfera simbolurilor creştine - apăreau cumva în mod subversiv, dar acum ele nu mai sînt atît de vădite.

Da, poate că atunci ele erau enunţate mai cu putere, în condiţiile destul de dificile ale acelor ani, iar acum au devenit implicite, încorporate picturii propriu-zise; nu trebuie să te tragă de mînecă, dacă pot spune aşa.

Aşa mi se pare şi mie: s-au infuzat în toate cele ale firii, în toate cele oferite văzului. Aş mai vrea să te întreb ceva: în ce măsură te simţi afiliat grupului care s-a legat, în ultimii ani, în jurul expoziţiilor *Prolog* şi care cultivă un fel de îngenunchere smerită în faţa modelului oferit cu generozitate de mama-natură? Îmi aduc aminte că remarcam, la un moment dat - tot în paginile revistei - că noutatea *Prologului* stă tocmai în faptul de a fi reconferit motivului pictural statutul de model - şi nu numai de model care "pozează" artistului, ci în înţelesul moral-spiritual al cuvîntului.

Nu e vorba de o îngenunchere în faţa naturii şi cu atît mai puţin în faţa "mamei-naturi". Pe de altă parte, cred că dacă nu s-ar fi întîmplat să expun împreună cu colegii care au participat la *Prolog,* eu unul tot acelaşi lucru aş fi făcut. Ne-am întîlnit şi am expus împreună pentru că aveam acelaşi mod de înţelegere şi, astfel, între noi s-a stabilit o legătură sufletească.

Această opţiune, dacă a fost formulată şi pusă în practică atît de stăruitor, înseamnă că ea răspunde unei necesităţi a vremurilor noastre. Să fie, oare, nevoia de consolare sau, cum spuneam, aceea de a pune stavilă asaltului a tot ceea ce vine să murdărească, să provoace dezordine şi distrugere?

N-aş putea să vorbesc în numele celorlalţi şi să spun de ce fac ei acest lucru. În ce mă priveşte, cred că ţi-am răspuns deja. Chiar dacă n-aş fi aparţinut grupului *Prolog* , calea mea ar fi fost aceeaşi. Sigur, însă, că opţiunea capătă putere cînd sînt mai mulţi cei care simt şi gîndesc acelaşi lucru. Este vorba, în esenţă, despre un început continuu... Cel care a făcut cerul şi pămîntul a făcut şi ziua. Şi a văzut că este bună, de unde noi spunem "bună-ziua". Şi o spunem mereu şi mereu, fără să fie plictisitor. Ar fi îngrijorător să nu mai fie ziua, să nu mai fie floarea de crin, grădina... Nu am mai fi nici noi. Cînd spunem aceasta, n-o facem cu pretenţia de noutate, ci cu dorinţa de a fi. Îl întărim împreună pe acest "a fi" şi sîntem împreună întăriţi.

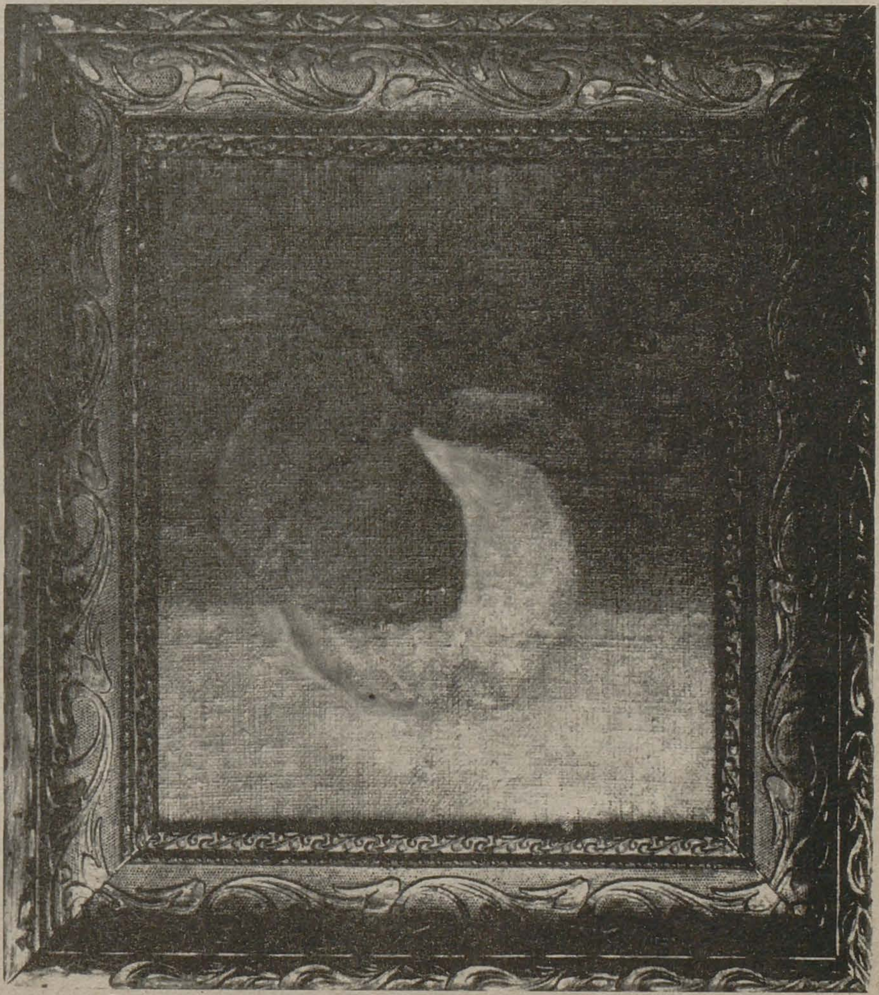
Este viaţa, vedem că e bună şi o iubim pentru că ea este lumina oamenilor.

longing to be

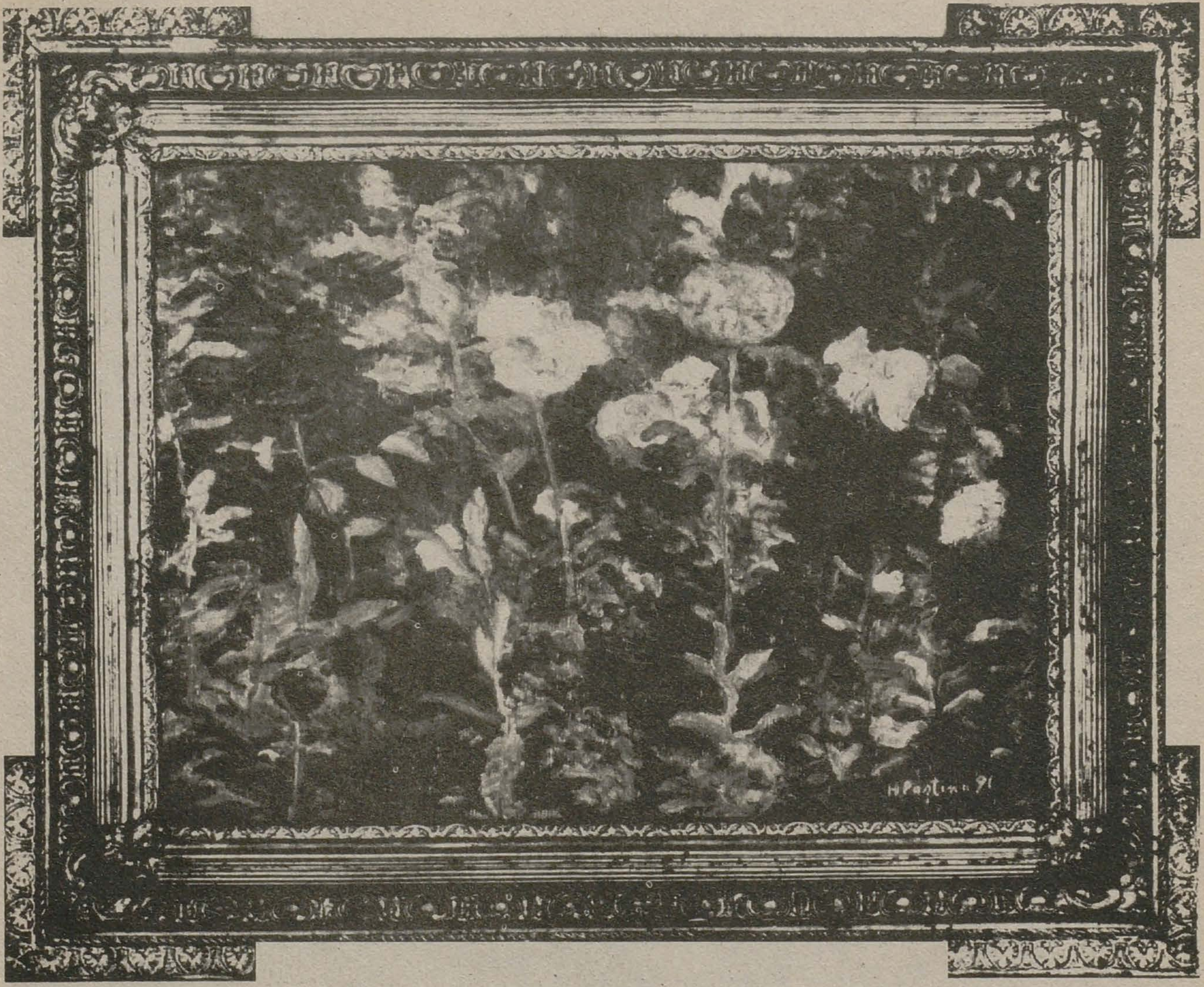
Horea Paştina stands for one of the latest tendencies asserted in the Romanian painting: the return to the nature as a model and the sacred inner painting. The interview taken on the occasion of his exhibition at the National Theater *(Etaj 3/4)* allows Horea Paştina to claim himself an environmental objects promoter rather than a self-describing painter.

My option is due to a tremendous eagerness for living, for I know it will lead me towards the living... It is a matter of an endless beginning. The One who created the earth and hights made also the day and realized it was well-done; that's why we call it "good" since mornings till evenings. And we keep on saying it without getting bored. It is not the need of originality that pushes us, but our longing for simply being.

Theodor Redlow's comment upon the purifying virtue and the comfort in Horea Paştina's work is stating a certain defense of the moral equilibrium from all kind of harassements.



https://biblioteca-digitala.ro



note
într-o expoziţie

Spaţiile expoziţionale ale Teatrului Naţional sînt (arhitectural vorbind) nefuncţionale şi urîte. Două ar fi condiţiile pentru depăşirea acestui handicap: calitatea şi panotarea lucrărilor. Puţine expoziţii au reuşit să-l depăşească. Un caz fericit: Horea Paştina.

Pictorul: un pictor primitor, răbdător; "dacă tac, mă auziţi"; cel puţin pentru mine, el nu pare să se afle niciodată în "criză de timp"...

Lumea pictorului: ea a existat şi există în tot acest timp în care...; starea de Duminică; Paştina pictează o icoană în fiecare peisaj, în fiecare pom sau măr; smerenia; riscurile lui Paştina sînt epigonii...

Subiectul: mere, înainte de peisaj; grădină; floare, flori; căldură pusă în obiecte; interioare, zone de trecere, ferestre, peisaj.

Lumina: natura privită prin voal; în urma analizei metodice şi exacte a subiectului, misterul rămîne intact; lumina şi umbra nu sînt categorice...

Panotarea: aşezarea lucrărilor respectă starea lor interioară; picturile apar discret; apropierea (de ele) e obligatorie...

Un exemplu: cele două pînze mari, (cvasi) identice, plasate faţă în faţă, la capetele aceluiaşi spaţiu de expunere; ele reprezintă un scaun gol în grădină...

Dan Perjovschi

notes
in an exhibition

Dan Perjovschi wrote, at his turn, about the *Sunday state* and about the humbleness in a painting which tends to turn each subject into an icon, by subordinating a methodic describing analysis in order to protect the mistery.

HOREA PAŞTINA born in 1946
one man shows:
1977, 1978, 1981, 1983, 1986, 1992 - Bucharest
1977 - Sibiu
1987 - Botoşani
1992 - Ipoteşti
group exhibitions:
1975 - *The still life*, Bucharest
1976 - *The Landscape*, Bucharest
1985 - *The Landscape, Tescani*, Bucharest
1985- 1990 - *Prologue*, Bucharest
1984 - The International Painting Biennial, Kosice
1990 - Romanian Painting Today, Paris

https://biblioteca-digitala.ro

PERJOVSCHI

urgenţa comunicării

THEODOR REDLOW: Mă întreb dacă ceea ce faceţi şi expuneţi voi se înscrie programatic şi cu stricteţe în sfera esteticului, sau mai degrabă vizează o eficienţă moral-social-politică a comunicării, care să oblige la un răspuns imediat?

LIA PERJOVSCHI: Răspunderea socială, faţă de ceilalţi oameni, este ceea ce ne interesează în primul rînd. Să luăm, de exemplu, aşa-zisele mele *Costume*: mai întîi mi le aplic mie însămi, dar cred că ceea ce îmi aplic mie poate fi necesar, util şi pentru ceilalţi.

Parcă ar fi nişte auto-ecorşări, oricum nişte destructurări...

L: ...dar ele vizează, de fapt, construirea de sine. Mai întîi vreau să mă cunosc, să realizez ce mi se întîmplă, să depăşesc anumite faze...

...ceea ce presupune - figurat vorbind - şi o înlăturare a tegumentelor prea tocite, a celulelor moarte, ca şi a "pereţilor de nesimţire" care ne izolează de lume.

L.: Îi invit şi pe ceilalţi să facă acelaşi lucru: a "jupui".

De ce hîrtie şi numai hîrtie pentru scris-modelat-construit-asamblat asemenea coji, carcase, cochilii, elitre antropomorfe?

L.: Este pur şi simplu materialul pe care l-am avut la îndemînă. Oricum, ca răspuns la ceea ce trăiesc, am simţit că numai asta pot să fac. De ce nu un material nobil, rezistent? Nu mă interesează durabilitatea artei. Nici omul nu e durabil, aşa că...

Poate că tocmai de aceea ai ales hîrtia, pentru că în această civilizaţie mediatizată a consumului, ziarele se citesc pe sărite şi se aruncă imediat.

L.: Atît pentru *Bile* cît şi pentru *Costume* am folosit ziare, chiar ziare din 1990. M-a preocupat întotdeauna soarta cuvîntului, problema dialogului, iar acum mă gîndesc la toate cuvintele adunate în aceste ziare pe care le-am citit. În mare, ele mă conţineau şi pe mine, cu problemele mele, îmi răspundeau şi mie... În timpul expoziţiei noastre din aprilie, am căutat să stau cît mai mult acolo, la *Simeza*, de dimineaţa pînă seara. Am ţinut chiar şi un jurnal al expoziţiei. Într-o zi, pe cînd scriam ceva, mi-am ridicat privirea şi am văzut un băiat aplecat deasupra unei *Cărţi-ghem*, avînd în mînă un ghem albastru, probabil un tricou mototolit peste care înfăşurase o sfoară roşie. Altă dată, pe cînd discutam cu o cunoştinţă, la un moment dat se opreşte lîngă noi o

https://biblioteca-digitala.ro

Lia Perjovschi, Costume (hărţi de impresii)

faţă. Avea vreo 17 ani şi ţin minte că era slabă, foarte fină... şi mi-a spus că aceste *Costume* ale mele sînt nişte corsete şi că ea a "stat" într-unul asemănător, ca să-şi corecteze coloana vertebrală. La plecare mi-a spus: vă mulţumesc, mi-aţi dat o idee foarte bună: să-mi construiesc şi eu un corset din ăsta, din hîrtie, pe care apoi să-l rup... La ultima acţiune a mea, la Costineşti, am improvizat ceva pe tema dialogului dintre oameni: aveam un sac plin de cuvinte făcute ghemotoc, pe care le aruncam celor ce se aflau de faţă. Sigur, era o provocare la care fiecare era chemat să răspundă aşa cum ar fi putut. La un moment dat, în timp ce acţionam aşa, mi-am zis să-mi păstrez şi mie unul, la întîmplare. Ce era? Era exact titlul acţiunii mele: *Zonă interzisă oricărei rostiri exterioare.*

Şi atunci s-ar putea ca aceste obiecte cumva impudice şi autoironice să vizeze tocmai semnalarea importanţei pe care o capătă golul, tăcerea, necomunicarea.

L.: Pe de altă parte, îmi pun mereu problema verticalei. Mă interesează, de asemenea, problema energiilor: cum sînt captate energiile? Căci ele trebuie să se imprime în ceva, nu-i aşa? În acelaşi timp, ele se exprimă sau se transmit în gesturi.

Aceasta presupune, însă, nu o exprimare directă, ci mai degrabă o gesticulaţie voit teatrală, un fel de pantomimă care se citeşte pînă şi în obiectualitatea aparent derizorie a lucrărilor. Dar în cazul tău, Dane, cred că se pune, dimpotrivă, problema comunicării cu adresă, nu aceea a neştiutului şi a tăcerii sau aceea a încărcării energetice resimţite cumva iraţional.

DAN PERJOVSCHI: Aş spune că mi se întîmplă cîteodată să nu mă mai pot opri din desenat. Poate că sună pretenţios, dar mă simt tentat de "opera totală" care să reunească, să conţină toată "zumzăiala" pe care să presupunem că eu aş reprezenta-o.

În sensul de synopsis, de sinteză, de întrupare într-un singur obiect a unei întregi diacronii?

D.: Da, m-am gîndit să strîng toate aceste 5000 de desene într-un singur obiect complex. Dacă mai demult am pus la cale nişte acţiuni cu interioare desenate, de data aceasta camera în care am trăit şi am desenat urma să-şi desfăşoare pereţii. Interiorul desenat devenea astfel, dacă se poate spune aşa, însăşi societatea în care trăiesc. Dar dacă mi se întîmplă să doresc "opera totală", a doua zi am

tendinţa de a-mi ironiza această dorinţă... Mi-a plăcut, de altfel, cînd un coleg care practică un cu totul alt tip de demers a remarcat că *Antropoteca* mea îl îndeamnă să o privească de la distanţă, în timp ce altcineva, interesat de adresa desenului, poate s-o privească de la doi centimetri şi chiar să răsfoiască desenele. Aşa se face că publicul a "lucrat" şi el la lucrarea mea, umflînd-o pe centru.

Răsfoindu-le, reacţionezi la şocul figurării, îţi vine să strigi "au", "vai", "nu mai pot suporta", pe cînd de la distanţă şi adunate într-un obiect, ele capătă o nobleţe estetică. M-ar interesa să ştiu în ce măsură este voită sau nu asamblarea lor după criterii de repetiţie, alternanţă, gradaţie, centrare, de raporturi cromatice şi valorice care să dea un întreg expresiv, organic. Este vorba, deci, despre o compunere după un plan, sau lucrarea e rezultatul unei simple înserieri jurnaliere?

D.: Demersul este de fapt unul mixt. Mie îmi place desenul cît mai direct şi cît mai precis, fără înflorituri. Deşi am lucrat maniacal, cu normă zilnică, nepunîndu-mi în gînd ca aceste desene să se potrivească între ele, cînd s-a pus problema să le asamblez, am fost nevoit să compun cu intenţie. M-am şi jucat cu ele... Formulele de rezolvare sînt infinite, cînd ai o masă atît de mare de desene. Am vrut ca lucrurile cele mai agresive să fie la linia de privire - mă refer la desenele mai dure, mai nesofisticate. Pentru că am avut şi perioade în care devenisem cumva manierist în desenarea acestor omuleţi: o linie mai moale, mai frumoasă, cu mai multe detalii, precum şi alte perioade cînd eram supus unor presiuni de jur împrejur şi cînd desenele deveneau mai urîte, mai "rele". Pe acestea din urmă, cu duritatea şi agresivitatea lor, le-am ales să centreze ansamblul compoziţiei. Pe unul dintre ele, de pildă, scrie: "Pleacă, bă!".

Într-adevăr, sînt printre ele unele care au puterea de concentrare expresivă a lozincii pe care o strigă mulţimile înfierbîntate.

D.: Pe unele dintre ele le uitasem şi mi le-am reamintit de abia cînd am constatat că mi s-au furat din ele, în expoziţie. Adică au fost luate cele de deasupra şi au rămas la vedere unele de-a dreptul groaznice; uitasem că le-am desenat chiar aşa de "rele".

Sînt ca un fel de înjurături grafice.

D.: Cîteodată da. Mi s-a întîmplat însă şi să primesc reproşul că desenele mele ar fi prea aluzive, prea intelectuale... Dacă literaţii s-au implicat, precizîndu-şi, prin textele lor, nişte poziţii foarte clare faţă de ceea ce se întîmplă, mi-am spus că şi eu pot face acest lucru, chiar dacă nu scriu ci desenez. Mă raportez la nişte evenimente care mă obligă să-mi precizez poziţia: mineriadele, campaniile de calomnie şi aşa mai departe. Ştii cum se întîmplă cu desenele astea? Eu înjur şi, în acelaşi timp, tot eu sînt cel înjurat, acuzat, culpabilizat.

Ceea ce echivalează cu o provocare la responsabilitate.

D.: Se întrebau unii în expoziţie: băiatul ăsta, oare, de ce s-o fi simţind el atît de vinovat? Păi eu nu mă simt chiar aşa de vinovat, eu simt că voi, ceilalţi, sînteţi cam vinovaţi!

Dar dacă denunţi culpa altuia şi o faci cu responsabilitate, pînă la urmă ţi-o şi asumi.

LIA: Într-un fel asta s-a şi întîmplat cu noi în decembrie '89. Eram la Sibiu, chiar în zilele de 21 şi 22. Am realizat ce se întîmplă, am realizat tot ce trăisem pînă atunci, dar ne-am simţit şi frica.

D.: Asta pentru că noi nu făceam cu adevărat parte din mulţimea oamenilor de pe stradă; ne situam mai degrabă pe o poziţie intelectuală.

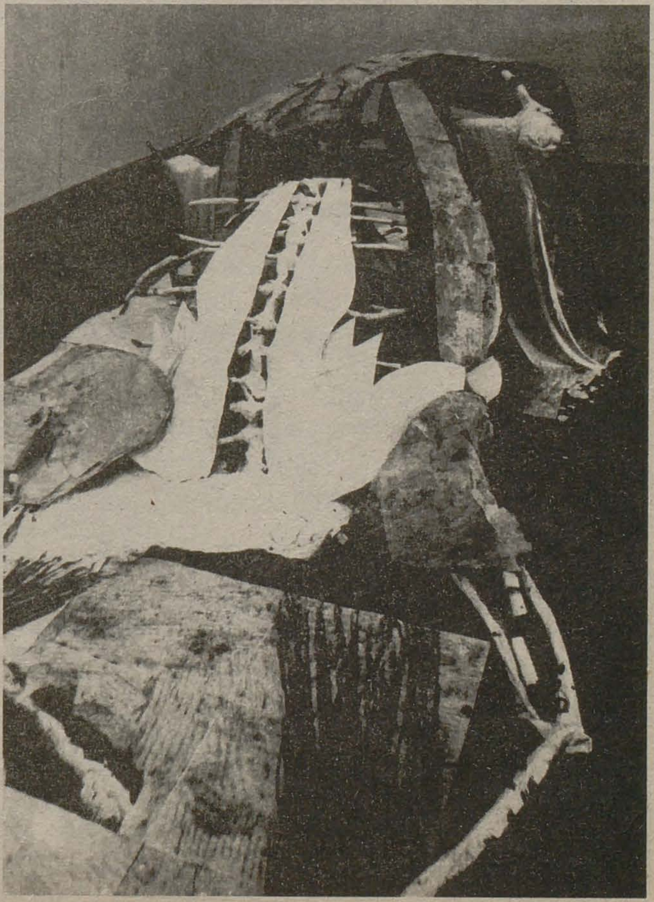
L.: Am analizat totul şi am fi dorit ca toţi să procedeze la o asemenea analiză.

D.: Pentru noi chiar s-a schimbat ceva atunci, dar n-am prea văzut petrecîndu-se schimbări în foarte mulţi oameni. Hai să luăm chiar şi zona aceasta a artelor plastice. Ne-am fi aşteptat la clarificări, la curăţenie, la foarte multe lucruri puse la punct. Iar dacă o asemenea curăţenie nu se petrece, ne-am spus ca măcar în ceea ce facem noi să fim foarte clari. Cel puţin pentru mine, asta e o adevărată obsesie.

Ca să revin la începutul discuţiei noastre, aş repeta că această expoziţie în doi pare să fi fost făcută în primul rînd sub semnul unei urgenţe a comunicării.

D.: Sigur că da. În ceea ce mă priveşte, am simţit totodată nevoia unei atestări a poziţiei mele, în sensul că toate desenele pe care le-am risipit prin ziare se cereau adunate laolaltă. Mă doare că lumea le priveşte în grabă şi le aruncă, fără să le acorde aceeaşi importanţă pe care le-o acord eu. N-am minţit cînd am pomenit despre "opera totală". Probabil că voi continua să lucrez nişte ambiente desenate - să le spunem ambiente, pentru că ele nu sînt, de fapt, nişte instalaţii. Ele presupun un travaliu foarte intens şi îndelungat. Pictura în două dimensiuni nu-mi mai ajunge, dar nici nu-i desconsider pe cei care o fac şi o fac bine. Mie îmi trebuie însă un tot legat: şi arhitectură şi design şi crochiu, adică ceva foarte complex şi masiv, care cere timp. De altfel, întotdeauna am acordat respect timpului înglobat într-o lucrare. Lucrarea pe care am expus-o la *Simeza* (şi apoi la Bistriţa şi la Braşov) mi-a luat doi ani: cîte 50 de desene pe zi.

Lia Perjovschi, Personalitate din hîrtie



https://biblioteca-digitala.ro

communicational emergency

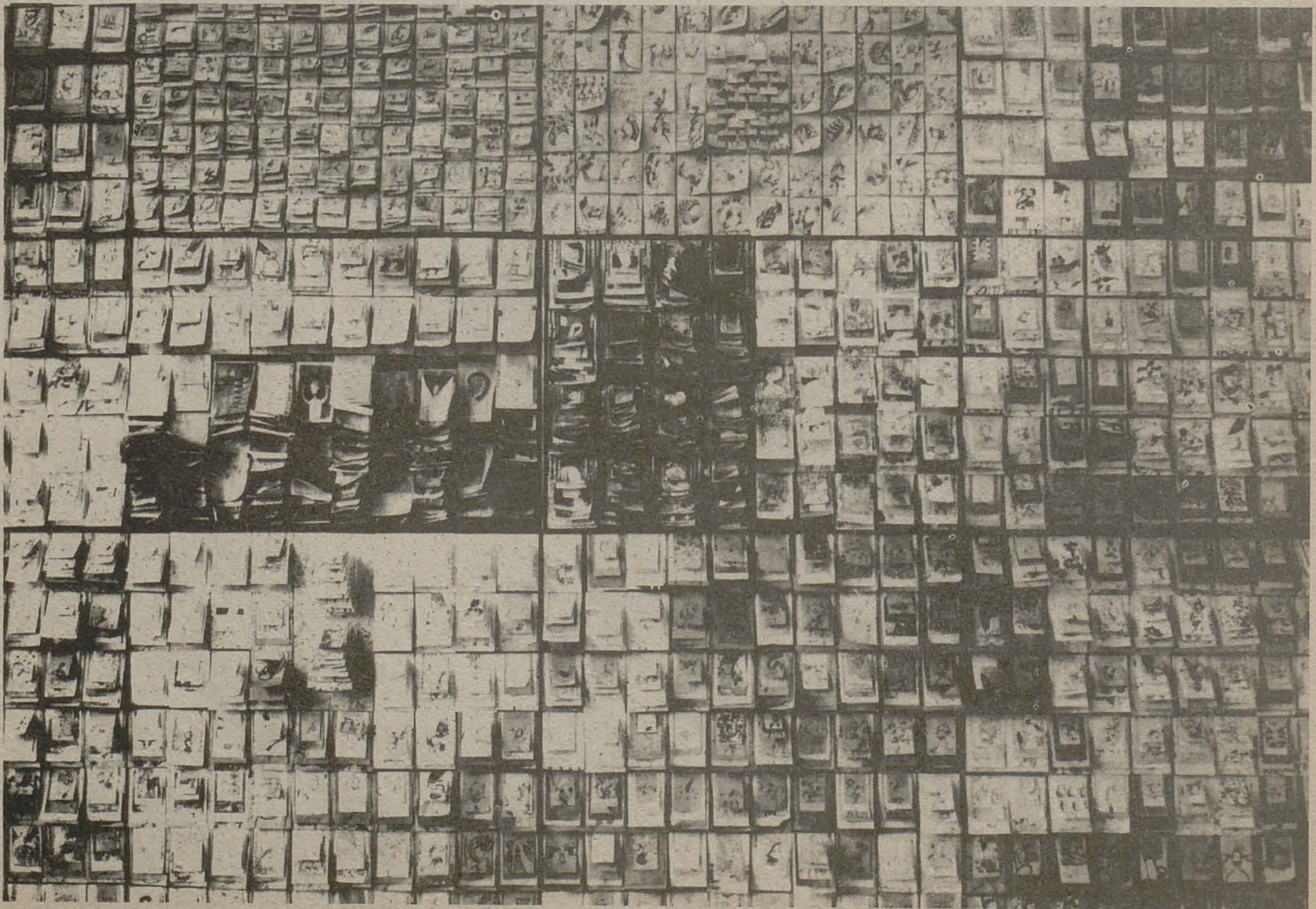
Lia Perjovski's *Dresses* and *Ball-Books* - assembled out of some drawed, written, colored, shaped paper - are an expression of the need to discover and build up the inner model according to the social responsability. Romanian newspaper's pages from 1990-1991 were used for this purpose. *I've always been concerned about the word's destiny, the dialogue, and I'm thinking now of all the words gathered in these newspapers I've read. I'm caught in it with all my problems, receiving answers also... I'm interested too in the energy topic: how does it get collected? Because somehow it has to be registered, isn't it? But at the same time one can say it's expressed or transmitted through gestures.*

LIA PERJOVSCHI born 1961, Sibiu
student at the Art Academy, Bucharest
one man shows:
1991 - *Simeza Gallery*, Bucharest
group exhibitions:
1987, 1989 - Visual & Alternative Poetry Biennial, Mexico City
1990 - International Art Festival, Ankara
- Expectancy & Outburst (Young Artists from Romania), Szombathely, Hungary
Performances and installations since 1988, in private and public spaces.

Dan Perjovschi's *Antropoteca* gathers 5000 drawings in one single complex object, realized during 2 years using a planned rate of output. The artist felt like bringing together in some kind of a total work all his published drawings from newspapers and magazines and many others. *If the literary crowds got involved showing some very firm attitudes toward what's happening, I've told myself I could do it too, although I won't write but draw. I refer to certain events which force me to define my position: "mineriadele" (the miners' invasion of Bucharest), the slander campain a.s.o.* His option means a direct and precise graphic expression as an effect of the virulence and aggressivness. The obsessional theme found over thousand of pages of *Antropoteca* is the individual and joint guiltyness.

DAN PERJOVSCHI born 1961, Sibiu
graduates the Art Academy, Jassy
one man shows:
1987 - the New Gallery - Oradea
1989 - *Orizont* Gallery - Bucharest
1990 - *Arkad* Gallery - Budapest
1991 - *Aspekte* Gallery, Waibstadt, Germany
- *Simeza* Gallery - Bucharest
group exhibitions:
1987, 1989 - Visual & Alternative Poetry Biennial, Mexico City
1988, 1991 - Drawing Triennial, Majdanek, Poland
1988, 1990 - Portrait International Biennial, Tuzla, Jugoslavia (The Great Prize for Drawing, 1988)
1990 - Expectancy & Outburst (Young Artists from Romania), Szombathely, Hungary
1992 - 3rd International Alternative Art Festival, Nove Zamky Karlovivary

Dan Perjovschi, Antropoteca (fragment)

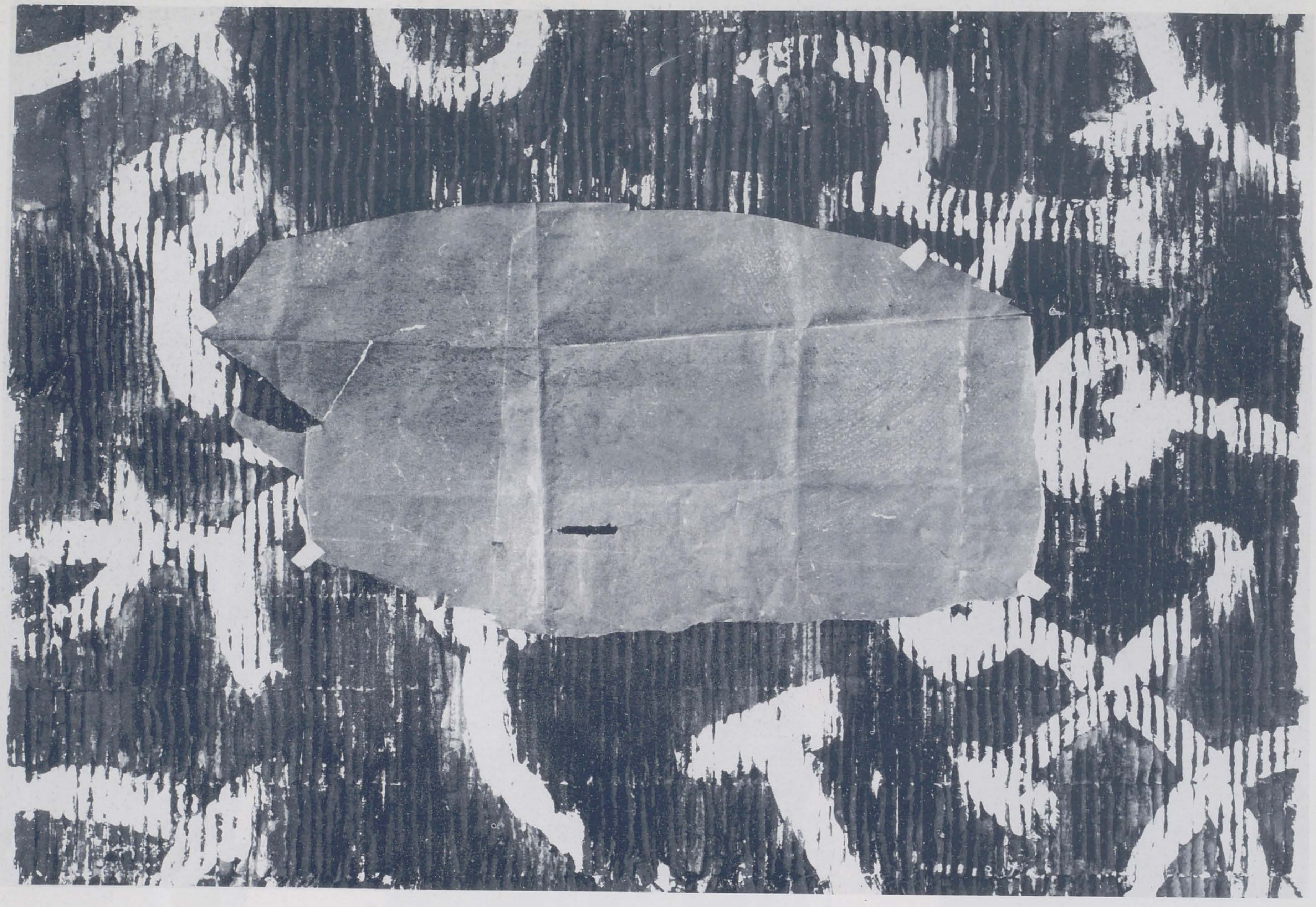


https://biblioteca-digitala.ro

Dan Perjovschi, Lia Perjovschi
Galeria Simeza - 1992

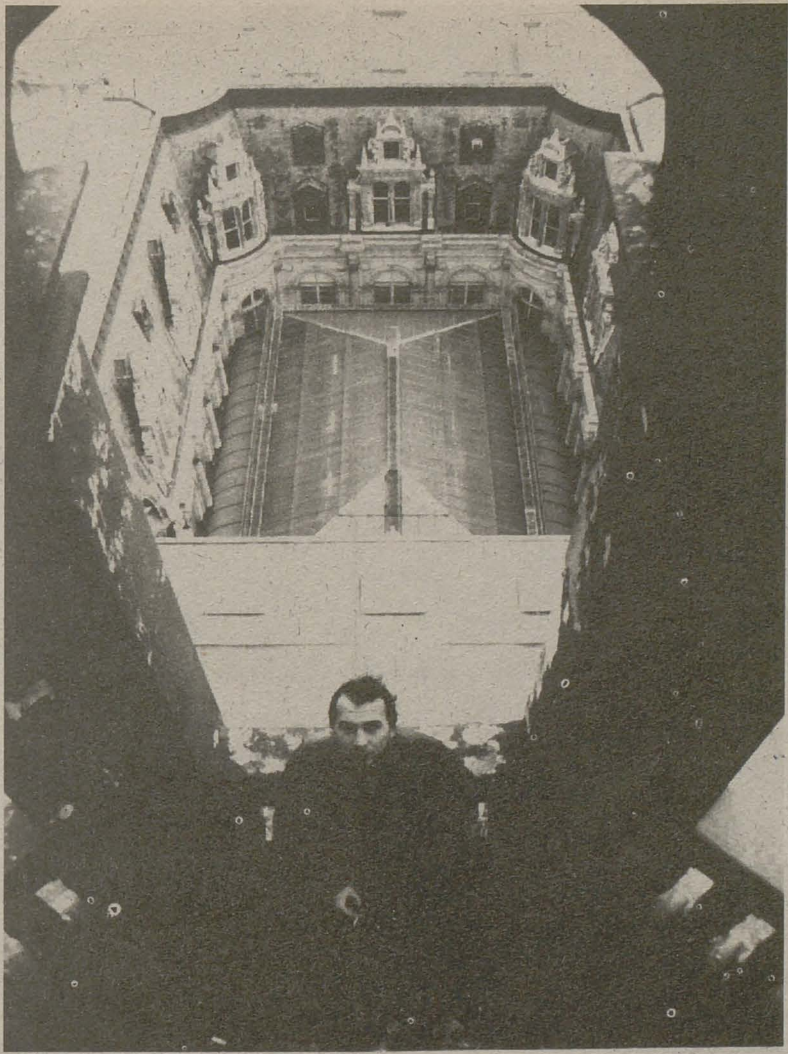
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



Iulian Mereuţă, #10 - 1989 / mixed media on board 60/80 cm.

https://biblioteca-digitala.ro



IULIAN MEREUȚĂ

Pictor. "Un frate din trib". Motiv pentru care nu l-am cunoscut la Păltiniş (acum vreo două decenii) ci la Comana de Giurgiu, în casa poetului Gellu Naum. Eu eram "tinerii tunşi", cum se exprima un respectabil critic în nu mai puţin respectabilul *Contrapunct,* şi polarizam involuntar trifoiul meu cu patru foi găsit în acel sanctuar al marilor prietenii. M-am bucurat să îl cunosc acolo pe Iulian Mereuţă, căci asta însemna o garanţie şi deopotrivă o certitudine; nu peste mult timp aveam să descopăr în el pe unul dintre cei mai interesanţi şi profunzi pictori din cîţi cunosc personal, pictor şi prieten al cărui destin este legat de straniul sens motrice pe care îl poartă aproape fizic cuvîntul *diaspora*.

Această variantă a fericirii îl scuteşte oricum de umbra letală a conservatorismului cultural ce se înalţă aici, trist şi tern ca o piramidă de epitelii uscate. Posesor al unor energii speciale, Iulian Mereuţă a intrat în contact cu tehnica picturii primordiale: probabil materia însăşi, definitiv eliberată, dispersată într-un regn laconic şi pur. E inutil să amintesc că acest drum vital a început să se contureze stoic după ani şi ani de experiment sagace.

... De-atîta vreme pot să spun că am deschis o geană spre pictură: ca pisicii mici cărora după zece zile încep să li se dezlipească ochii... (Iulian Mereuţă, 1987)

Există undeva, la marginea acelui tic raţional atît de

Painter. Member of the crew. That's why instead of meeting him at Păltiniş (two decades ago) it happened at Comana de Giurgiu, at Gellu Naum's, the poet. I was "the short-haired youngsters" - as a very respectable critic used to write in the no less respectable *Contrapunct* - and I was involuntarily polarizing the four leaved clover found in that Friendship's Sanctuary. I was very pleased to meet Iulian Mereuţă as a guarantee and a certitude, not so long after I was about to discover he's one of the most interesting and deep painters I know personally; a painter and friend who's destiny is related to the odd, almost physicall meaning of the word *diaspora.*

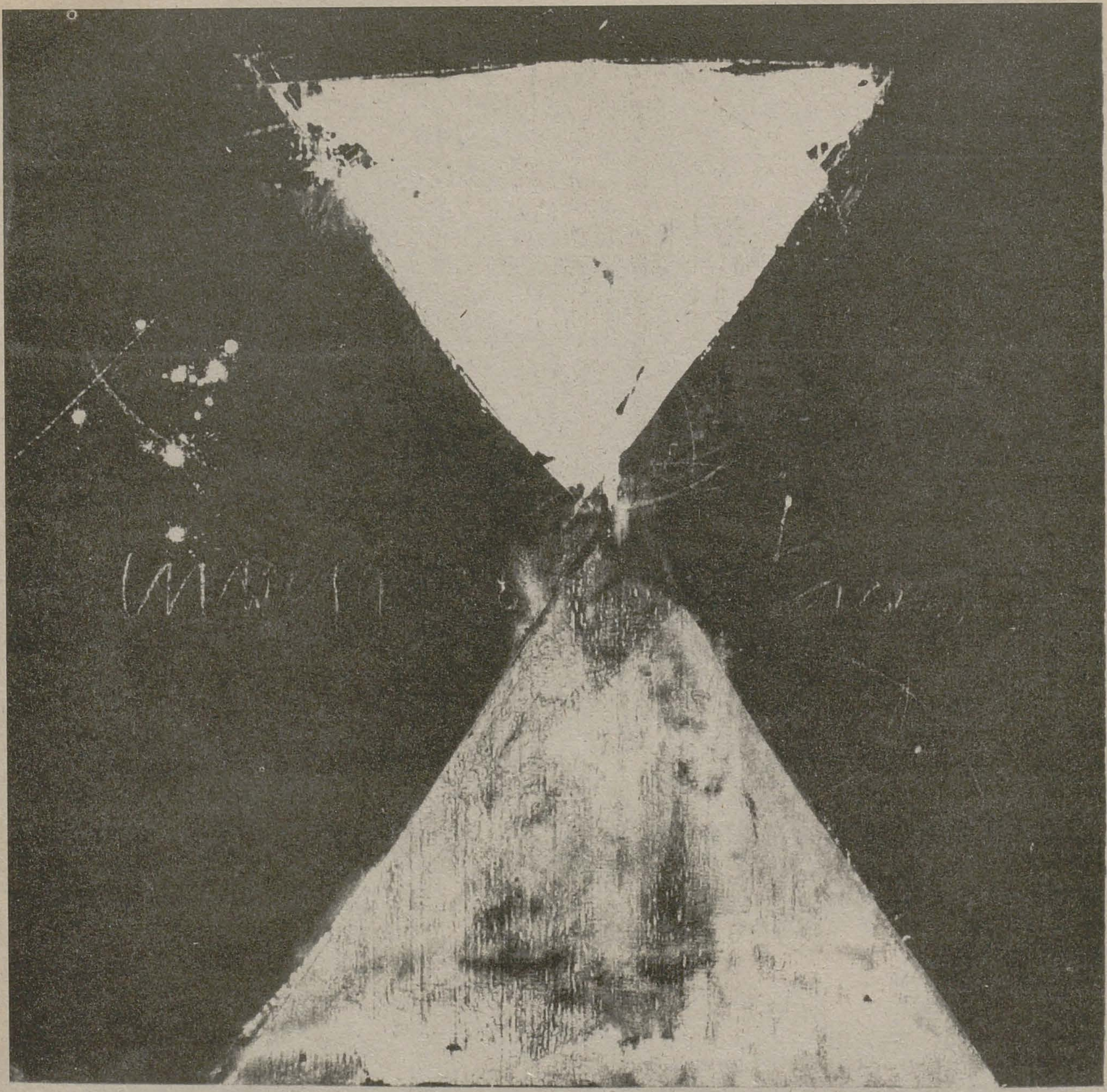
This alternative for happyness is keeping him away from the cultural conservative lethal shadow, build up as sad and gloomy as a pyramid of exholiated ephitelium.

Iulian Mereuţă, owner of some tremendous energies, knows the technique of the basic painting, probably the inner matherial, definitively setted free, splitted in a kind of pure and laconic kingdom. Uselless mentioning this vital highway is done after many years of challenging experiments.

...After such a long time I can say I opened one eye to the painting: like new born kittens do it after ten days... (Iulian Mereuţă, 1987)

Somehow the rational and inocuous habbit definning the

https://biblioteca-digitala.ro



12 German Pieces 1990, dispersie pe / dispersion on, bitum elastomere

inoperant ce defineşte estetica instituţiei culturale, un "no man's land" al intuiţiilor supreme, unde timpul îşi aşteaptă fidel călătorii; un asemenea privilegiat este şi Iulian Mereuţă. Un pictor ce îşi poartă în raniţă coroana de lauri a generaţiei sale. Ceva din ascensiunea polenului spre germinaţiile esenţiale.

Îmi vine în minte Roussel, Raymond Roussel cînd scria; trăgea perdelele, draperii groase de catifea, ca nu cumva lumina care ieşea din cuvinte să incendieze universul... (Iulilan Mereuţă, 1988).

Şi totuşi această lumină ne colorează umbrele într-un glorios jos feeric, în fiecare clipă, ca la început *(air de Paris, lumière de Paris...)*. Asemenea caracterului său, pictura lui Iulian Mereuţă poate fi cunoscută prin penetrare: replică a propriei asceze, dedicată enigmaticului viitor.

Alfabetul-cheie care te conectează la circuitul universal-individual al fiecăruia.

Gheorghe Rasovszky

esthetics of the cultural institution means in fact a no man's land filled with top institutions, where time is patiently running after it's customers; one of these ones is Iulian Mereuţă too. The painter who carries in his bag the *magna cum laudae* crown of his generation. Something of the pollen rising up to the essential germination.

I think of Roussel, Raymond Roussel while writing: drawing down the curtains, thick velvet ones, so that the stired light from the words wouldn't fire the universe. (Iulian Mereuţă, 1988)

But still, this light colors our shadows in a glorious, marvelous way, each moment as the very first moment (*air de Paris, lumière de Paris...*).

Alike his character, Iulian Mereuţă's work can be discovered through diving: a reply to his own austerity, dedicated to the misterious future.

The alphabet-clue which pluggs you in the universal-individual circuit we all belong to.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCHEZAR BOYADJEV

în cetatea credinţei

Evenimentele petrecute la sfîrşitul anului 1989 în ţările Europei răsăritene (printre care şi Bulgaria) ar putea fi descrise ca prima moarte "naturală" a unei utopii, înregistrată în istoria umanităţii. În Bulgaria utopia comunist-socialistă a fost fără îndoială instaurată, deşi realizarea în sine era foarte departe de ideile şi valorile teoretice iniţiale, propagate prin tradiţia intelectuală de stînga. Într-un cuvînt, valorile au fost depăşite de o oribilă tehnologie socială, lucrînd fără greşeală pentru a produce o anume realitate. Această realitate a sucombat în 1989, consumîndu-şi propriile-i resurse de perpetuare.

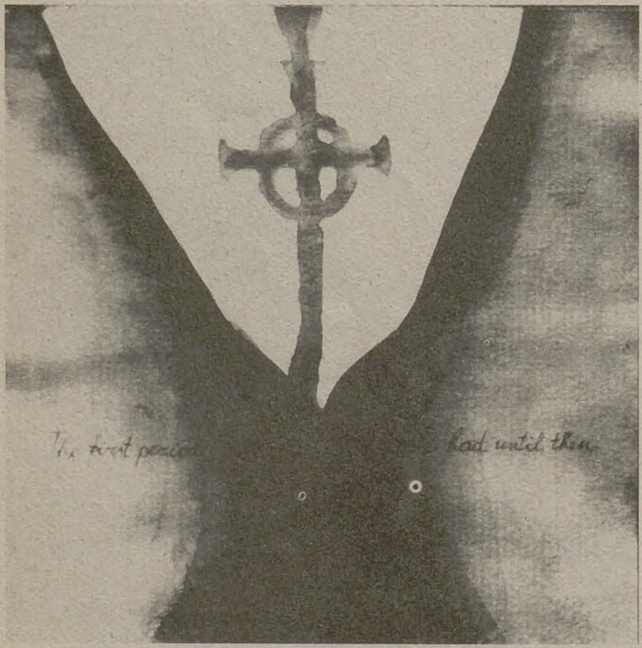
Deodată toate părţile componente ale unei realităţi simbolice şi în acelaşi timp materiale au început să dispară una cîte una: mîncarea şi toate mărfurile din magazine, monumentele glorioşilor lideri, nume de străzi şi oraşe etc. Am trăit sfîrşitul istoriei "progresiste" - o experienţă unică pentru noi toţi. Dar e foarte greu să trăieşti fără o realitate oarecare sau fără cel puţin un sens al realităţii. Astfel vacuumul postrevoluţionar rezultat a început să fie umplut cu alte sisteme valorice - de tip politic, economic, artistic, moral, religios etc. Toate au adoptat, aparent, o distanţare netă de dogma anterioară, păstrîndu-i însă practicile. Cînd citezi un astfel de sistem, identificîndu-l cu dorinţa "naturală" de a merge înainte, de a progresa, eşti tentat să nu cauţi legitimitatea acestuia. Fără îndoială spaţiul social în Bulgaria este astăzi plin de noi dogme ce ameninţă să devină, fiecare, singura cu adevărat corectă şi cea mai bună dintre toate.

Un exemplu este noua proliferare a dogmelor creştine ce se autorecomandă ca valori inocente ale istoriei. Nimic rău în asta, dar să nu cădem dintr-o extremă în alta. Ce se întîmplă cu cei ce nu vor să creadă în dogme? Sau, şi mai rău, în instituţiile ce consolidează aceste dogme? Vor fi din nou marginalizaţi, ca în trecut? Înainte de toate ar trebui rezervat un spaţiu în care libertatea de gîndire să fie o realitate socială. Cel puţin de dragul acestei noi realităţi şi al democraţiei înseşi.

M-am decis să fac o instalaţie din 142 colaje şi alte 4 mini-instalaţii, întreaga lucrare fiind numită *Cetatea Credinţei.* Aceasta încearcă să dovedească "ştiinţific" credinţa creştină, consolidarea ei viitoare. De ce? Pentru că există o adevărată ştiinţă în a demonstra prin dovezi puternice existenţa istorică a lui Iisus. Există cercetători care se străduiesc a dovedi fără putinţă de tăgadă faptul că în secolul I e.n., în Iudeea, trăia Iisus din Nazareth, aşa cum arată Evanghelia. Aceştia consideră că dacă un astfel de fapt ar putea fi stabilit dincolo de orice dubiu, credinţa creştină ar deveni incontestabil un adevăr absolut.

Ce idee absurdă - încrederea este o problemă de intuiţie, nu una de raţională, sau, mai rău, argumentată cu dovezi de tip pozitivist. Ca să nu mai discutăm despre valoarea îndoielnică a incontestabilului adevăr absolut. Dar oamenii de ştiinţă se străduiesc într-adevăr pentru a putea dovedi aceasta şi, de curînd, ei au putut să

https://biblioteca-digitala.ro



demonstreze că Iisus din Nazareth a trăit înainte de Răstignire, că a fost răstignit, urmînd ca după "evenimentul" Învierii să revină la viaţă. N-au putut să dovedească, cel puţin pînă acum, fenomenul Învierii. Ei vorbesc de un "miracol" care s-a petrecut, dar misterul acestuia nu a fost încă rezolvat.

Gîndind toate acestea vis-à-vis de situaţia post totalitară din Bulgaria, am ajuns la o concluzie care va depăşi impasul ştiinţei în privinţa cercetărilor referitoare la viaţa lui Iisus. Ceva ce poate rezolva, pe de o parte, misterul Resurecţiei şi, pe de altă parte, poate determina întrebări cu privire la "adevărurile" acceptate şi valorile absolute. Într-un cuvînt - am considerat că Iisus avea de fapt un frate geamăn. Conform teoriei mele, trebuie să fi existat doi fraţi: Iisus H. Hristos şi Iisus N. Hristos. Unul dintre ei a fost crucificat, răstignit, a murit, a fost înmormîntat în sensul cunoscut. Celălalt a fost proclamat erou al Învierii. Cei doi fraţi gemeni s-au născut, au trăit şi au propovăduit crezul lor. Autorităţile au început să simtă că puterea le este ameninţată şi au hotărît să-i pedepsească pe cei doi incomozi. Dar n-au reuşit să prindă şi să pedepsească decît pe unul dintre ei, celălalt reuşind să se ascundă împreună cu discipolii. La momentul reapariţiei, povestea oficială a contopit imaginea celor doi fraţi, producînd astfel miraculoasa naraţiune a Evangheliei, baza unei noi credinţe/ideologii. Noua religie a spulberat adevărul "istoric", ascuns cu grijă prin metode secrete, şi cu timpul totul a fost uitat. Apoi, încet-încet, au apărut instituţiile, icoanele, dogmele, Inchiziţia etc., tehnologiile substituind valorile, mistificările răspîndindu-se pretutindeni.

Consider că teoria mea clarifică destul de bine problema. De exemplu: Gemenii apăreau simultan în locuri diferite, ceea ce îi îndreptăţea să întreprindă acţiuni considerate miraculoase. Iuda nu a trădat originea dumnezeiască a celor doi fraţi, lucru evident pentru toată lumea, Iuda a trădat faptul că existau doi Fii ai lui Dumnezeu, prezenţi în Iudeea în acel moment. Aceasta a fost o mare greşeală, desigur, de aceea el s-a spînzurat mai tîrziu, aşa cum aflăm din vechile texte creştine ortodoxe.

Dar una e să afirmi o teorie şi cu totul altceva să o demonstrezi.

Astfel, am început să caut "dovezi" în icoanele bulgare medievale şi în picturile murale ale bisericilor. Am pornit de la premisa că ceva din "adevărul" celor doi gemeni trebuie să fi acăpat cenzurii ecleziastice în artele vizuale ale unei ţări care, timp de patru secole (între 1393-1878), a fost sub dominaţie străină şi în mod consecvent nu a avut instituţii politice proprii. Am descoperit că în pictura murală (sec. XVI) de la biserica Sf. Ştefan din Nesebar există o scenă în care gemenii Iisus îşi salvează discipolii cu o barcă, în timpul unei furtuni pe Marea Galileei; în pictura murală (sec. XIII) a principalei biserici de la Mînăstirea Zemen, Gemenii dau împărtăşania Apostolilor; reprezentarea celor doi fraţi gemeni apare şi în pictura bisericii din Arbanesi, datată în secolul XVIII.

https://biblioteca-digitala.ro

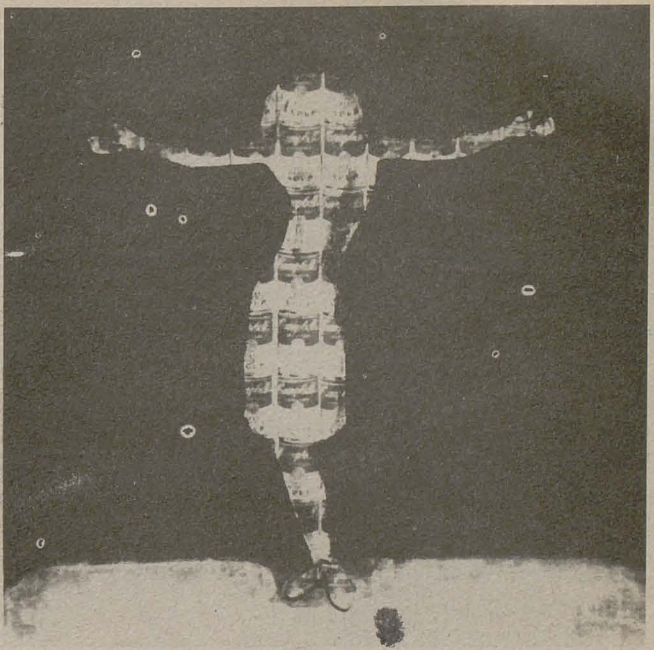
Principala mea sarcină a fost să construiesc o naraţiune convingătoare din materialul vizual al icoanelor. Aşa încît am realizat colaje ce urmau să descrie cum s-au întîmplat în "realitate" faptele ce alcătuiesc povestea Gemenilor din Iudeea.

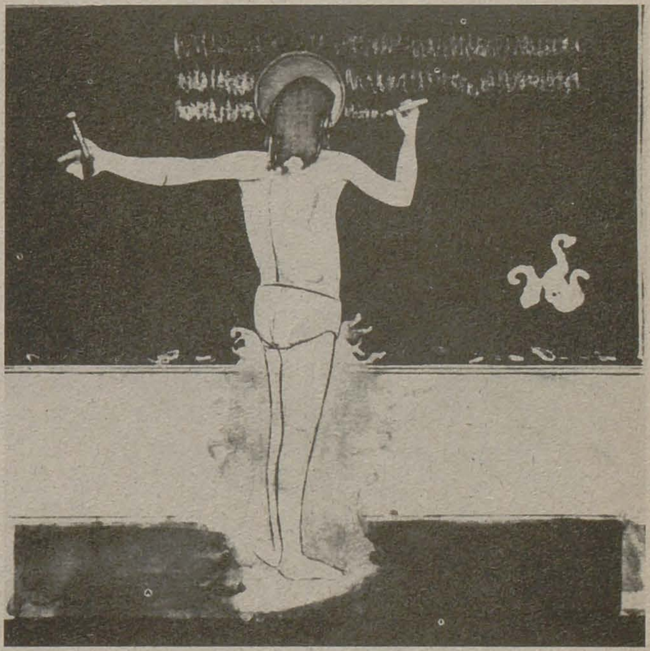
Iată cîteva exemple: în Bunavestire Îngerul o anunţă pe Fecioara Maria că va da naştere fiilor lui Dumnezeu, făcînd un semn cu două degete ale mîinii (dar nu asemenea V-ului victoriei). În toate icoanele reprezentînd Naşterea (de exemplu, o lucrare de Lucas Cranach) apar cei doi gemeni în leagăn. Într-o descriere a spitalului din Betleem, făcută de un anonim galileean imediat după naşterea Gemenilor, toţi copiii sînt reprezentaţi cu capetele tăiate. Dar, evident, doi copii lipsesc din patul lor. Suspiciunile mele au fost confirmate din nou de reprezentarea în pictură a Fugii în Egipt. Maria merge călare pe un măgar şi poartă în braţe doi copii (evident), dar în multe imagini Sfînta Familie merge într-o singură direcţie, în timp ce în altele merge în direcţia opusă. De ce? Mergea oare spre Est sau spre Vest? De ce această ambiguitate? Încurajat de acestea, am reconstituit versiunea "corectă" a celei mai comune reprezentări iconografice din arta bulgară - Maria ducînd cei doi copii pe braţul stîng, într-o atitudine de umilinţă. Imaginea nu a suferit din cauza intervenţiei mele. Dimpotrivă, a devenit mult mai încărcată de credinţă. Gemenii au fost reprezentaţi ca siamezi, separaţi printr-o operaţie incredibilă pentru acel timp.

Din acest punct mai departe, "adevărul" a fost mult mai uşor de reconstruit. De exemplu, Iisus N. Hristos, ca băiat preadolescent, a fost atît de convingător în faţa învăţăţilor numai datorită faptului că celălalt Iisus (H. Hristos) îl ajuta, ascuns în spatele unei draperii. Luînd în discuţie momentul spălării picioarelor Apostolilor sau alte acte simbolice ale Gemenilor, faptul că erau doi le conferea o rapiditate şi o autoritate sporite. Bieţii Apostoli, însă, ca şi locuitorii din Iudeea (ca şi buna samariteancă, de exemplu), n-au ştiut niciodată Cine şi de ce a fost Fiul lui Dumnezeu, pretutindeni acolo unde un miracol se înfăptuia.

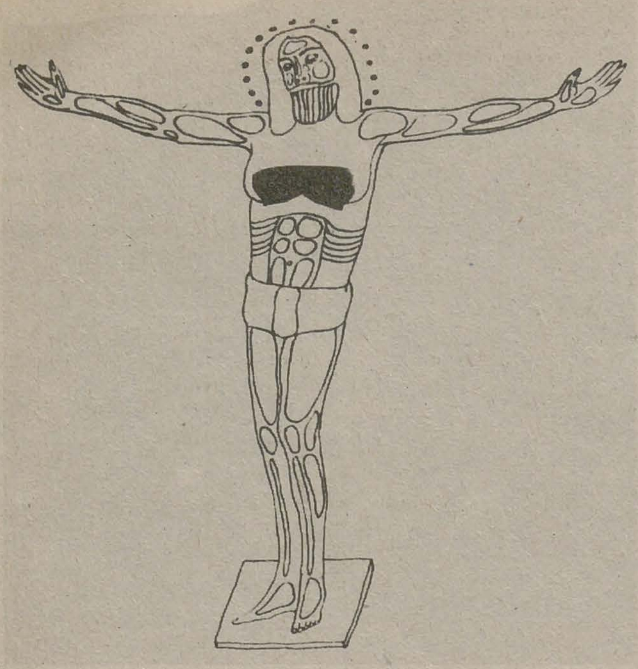
În multe icoane medievale bulgăreşti Ioan Botezătorul este reprezentat purtîndu-şi capul tăiat pe un taler. Ioan Botezătorul a fost decapitat, conform interpretării obişnuite, datorită unui capriciu al Salomeei. O interpretare literară, desigur! Această reprezentare iconografică ilustrează, de fapt, deliberarea interioară (capul tăiat semnifică indecizia lui Ioan care se întreabă: "Au meritat ei oare acest chin?", referindu-se la verii săi).În versiunea mea, la Botez, Iisus H. apare ca momeală simbolică, atîrnat de capătul unei undiţe în apa Iordanului, la îndemîna potenţialilor credincioşi.

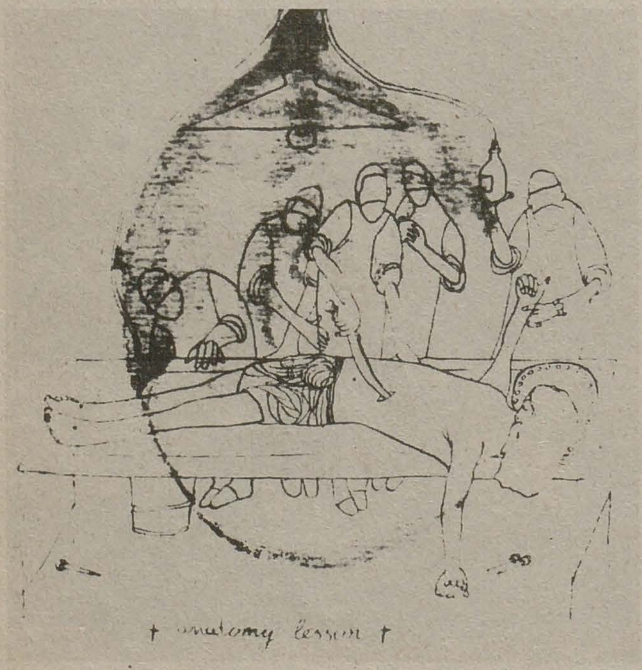
După Botez, cei doi Gemeni au trecut prin tragicele evenimente ale zilelor din Ierusalim, de la intrarea în Oraş la Răstignirea unuia dintre ei şi Învierea celuilalt. Intrarea în Ierusalim s-ar fi putut petrece în multe feluri: Gemenii puteau să călărească acelaşi măgar; sau ar fi putut folosi două animale, intrînd prin aceeaşi poartă.





https://biblioteca-digitala.ro





Cea mai probabilă versiune este a intrării prin porţi şi pe animale diferite. În orice caz, evenimentul simbolizează falocentrismul dogmei creştine - poarta de intrare în Ierusalim fiind parte feminină. A urmat Ultima Cină, de care se pare că e legat un secret. Scopul acestei Cine de Taină ar fi dezvăluirea adevărului despre existenţa celor doi gemeni, în faţa Apostolilor. Mai tîrziu, în aceeaşi seară, Gemenii au mers în grădina Ghetsimani, unde s-au rugat Tatălui Sfînt să aleagă pe unul dintre ei pentru încercarea cea grea. Nereuşind să-L convingă, cei doi s-au certat, aşa cum se întîmpla de multe ori în copilărie; atunci nu ştiau prea bine de ce, acum îşi disputau prioritatea pe drumul Golgotei! Drumul pe Golgota nu este foarte des reprezentat pe icoanele bulgăreşti, aşa că am înlocuit imaginea ce lipsea cu una simbolică: cei doi fraţi dansează, într-o evidentă exaltare tragică, un dans popular bulgar - *horo*. Pe drumul Golgotei Gemenii regăsesc sentimentul misiunii lor, aflîndu-se faţă în faţă cu ultima despărţire. Dar, aşa cum arată textele apocrife, un eveniment important intervine. Veronica, o femeie din Ierusalim, apare în faţa lui Iisus H. Hristos (care fusese în cele din urmă desemnat pentru sacrificiu) şi-i şterge chipul cu un ştergar. Atunci pe ştergar a apărut "miraculos" chipul lui Iisus. Imaginea imprimată astfel a fost considerată prima icoană. În lucrarea mea ştergarul (e folosită o batistă) este fizic separat de "imagine" - desenată în pudră de grafit pe o bucată de hîrtie. Această imagine imprimată nu este imaculată, fiind datorată unor mîini omeneşti. Ce s-ar fi întîmplat dacă Veronica, impresionată de chipul de pe ştergar, ar fi produs o serie nelimitată de "imagini originale"?

Dar cea mai interesantă reconstrucţie de evenimente se dovedeşte a fi Răstignirea. Am încercat să surprind extrema potenţă spirituală a scenei, punînd pe cei doi fraţi împreună pe Cruce (nu pot fi sigur că nu s-a întîmplat aşa şi în realitate). Imaginea astfel realizată nu a putut să stea corect în ramă, răsturnîndu-se mereu pe una din părţi, ca şi cum era prea grea povara celor două trupuri crucificate. Am acceptat acest fapt ca dovada finală că un singur Iisus a fost aşezat pe Cruce. Dar gîndindu-mă la imensa putere spirituală a evenimentului, mi-am spus că acest balans al imaginii putea fi datorat şi faptului că Iisus H. Hristos a avut o erecţie fiind pe Cruce. O erecţie involuntară, cauzată probabil de severitatea acţiunii de pedepsire, fapt mascat de drapajul din jurul mijlocului său, accentuînd încă o dată incredibilul falocentrism spiritual al Creştinismului.

Prin contrast, scena coborîrii de pe Cruce este marcată de un dramatism blînd. În versiunea mea (pe care o consider foarte convingătoare) Iisus N.H. o consolează cu căldură pe Fecioara Maria, în timp de Iisus H.H. este coborît cu grijă de pe cruce. În timpul înmormîntării, tristeţea se risipeşte, cele două fete care îi coboară trupul în mormînt au figuri zîmbitoare, pentru că a rămas totuşi Iisus cu ei.

Naraţiunea mea vizuală trece de la acest moment la cel al inevitabilei glorificări a lui Iisus N., cel care va

https://biblioteca-digitala.ro

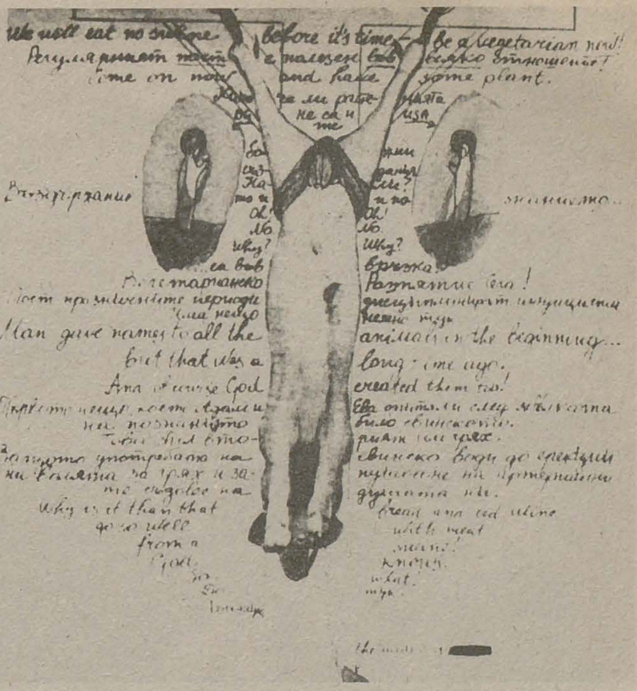
rămîne să acţioneze în locul Gemenilor. Incredibila sa carieră este reprezentată în două succesiuni de imagini. Una dintre ele se construieşte prin saturaţia culorii: de la alb prin oranj, roşu, violet, pînă la verde. În cealaltă reprezentare (cu 10-12 secvenţe) Iisus apare în mai multe ipostaze, de la om simplu pînă la imaginea Împăratului Ceresc. Această succesiune urmăreşte cronologic adevăratele schimbări în reprezentarea imaginii lui Iisus în icoanele bulgăreşti, din secolul al XVI-le pînă în al XIX-lea. Ea este legată de scena înălţării la cer.

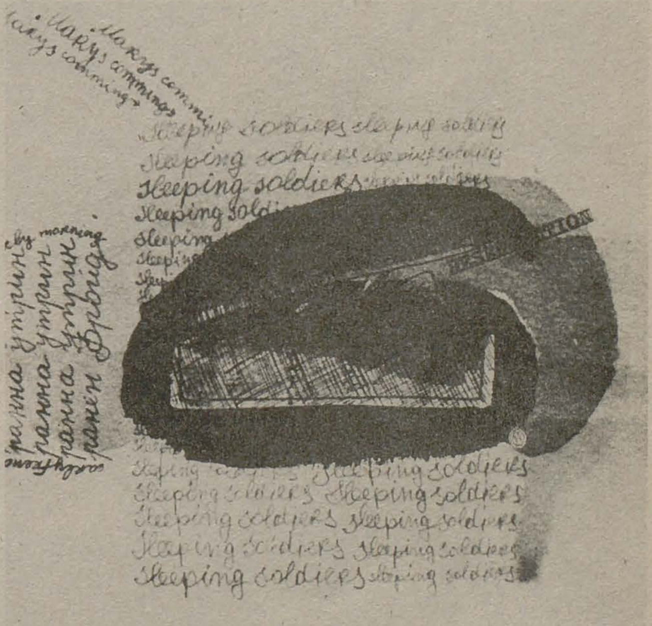
În scena Apocalipsei, Iisus este reprezentat coborînd din ceruri, cu mîna dreaptă ridicată şi cu degetele strînse în pumn. Aceasta îmi aminteşte de gesturile comuniştilor bulgari din ilegalitate, cînd coborau ei din munţi la oraşe şi sate, pe 9 Septembrie 1944 - ziua Revoluţiei socialiste bulgare. Aşa cum am reprezentat Apocalisa într-un colaj în care apare o masă de Iisuşi coborînd pe pămînt, pentru a ne arăta de e bine şi ce e rău - un eveniment asemănător cu revoluţia - Sfîrşitul Sfîrşitului. Aceasta ar suna ca o vulgarizare, dar nu orice icoană este o vulgarizare? O icoană ucide pur şi simplu tocmai ceea ce ar trebui să transmită. O icoană este ca o carte de joc într-un joc al valorilor - un as (o Răstignire) de cupă, un Iisus Hristos de treflă sau de caro etc. Cei patruzeci de mucenici apar în icoanele bulgăreşti ca şi cum ar fi la o paradă de 1 Mai ducînd o pancartă pe care stă scris "Cu Iisus Hristos înainte" (aşa cum noi la rîndul nostru purtam lozinci "Cu Partidul Comunist Bulgar tot înainte", la defilările de 7 Noiembrie). Icoana este în acelaşi timp un steag pentru manifesatanţi şi un mauseleu pentru trupul unui conducător.

Marii maeştrii ai picturii au ilustrat evenimentele din Evanghelie în lucrări ce purtau amprenta timpului lor. Au mers pînă acolo încît au folosit metoda substituirii în legătură cu personajele principale ce împrumutau chipul unor contemporani. Ca şi cum ar fi putut să spună:"Asta se întîmplă acum, aici". Dar niciodată nu au înlocuit chipul lui Iisus. În timp ce reconstruiam "adevărata" poveste a lui Hristos, am descoperit că, după înlăturarea imaginii Lui din compoziţia unei icoane, în locul acela apare un gol plin de semnificaţii. Un gol asemenea vacuumului în care ne-am găsit la sfîrşitul "utopiei" progresiste. Post-vacuumul ar putea fi umplut cu uşurinţă cu o sumedenie de lucruri haotice. Am descoperit că golul din icoane ar putea deveni în mod simbolic o imensă "gaură neagră" sau o oglindă alternînd între albul vidului şi neputincioasele reprezentări abstracte ale culorii. De asemenea, "golul" ar putea fi ocupat şi de mari ideologi - Lenin, de exemplu. În spiritul a ceea ce am arătat, acest spaţiu trebuie umplut cu substituţii posibile. Aşa că în locul lui Iisus am pus figurile prietenilor mei, a mea, a lui Lincoln, a lui Washington, a lui Simeon al II-lea (ţarul neîncoronat) şi a preşedintelui nostru democratic Zheljo Zhelev. Într-o scenă cu Răstignirea, golul lăsat de trupul lui Iisus a fost colorat în alb, verde, roşu - culorile steagului naţional bulgar.

Luchezar Boyadjev

(traducere din lilmba engleză - **Cristina Dan**)





https://biblioteca-digitala.ro

LUCHEZAR BOYADJEV

born: October 12, 1957, in Sofia

Education:

1980 - M.A. in Art History and Theory, Academy for Fine Arts, Sofia

1988 - Doctoral dissertation topic - *Word and Image. Theory and History of Book Design Illustration*

One man shows:

1984 - Open Studio, Sofia

1986 - *Mirror and Basic Images*, Westbeth Gallery, New York

1992 - *Crucifixion for the Fisherman* - 150 drawings, Lessedra Gallery, Sofia, and IFA-Berlin

Book Designs

Press Illustrations

Curator, editor and columnist for various publications

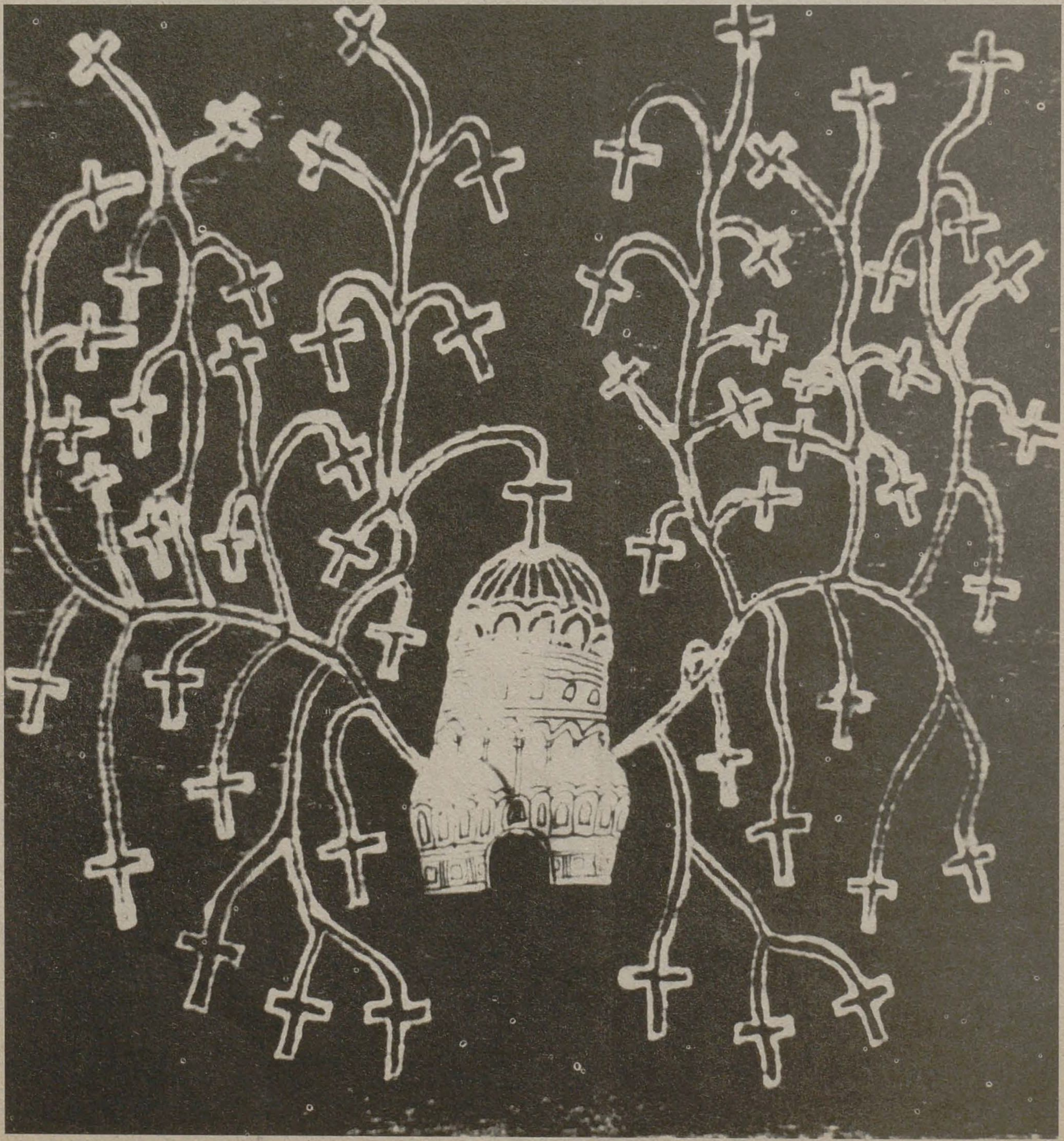
Lives and works in Sofia, Bulgaria.

Major text publications on art and aesthetics in *Balkan Media* and other publications.

Awards and prizes:

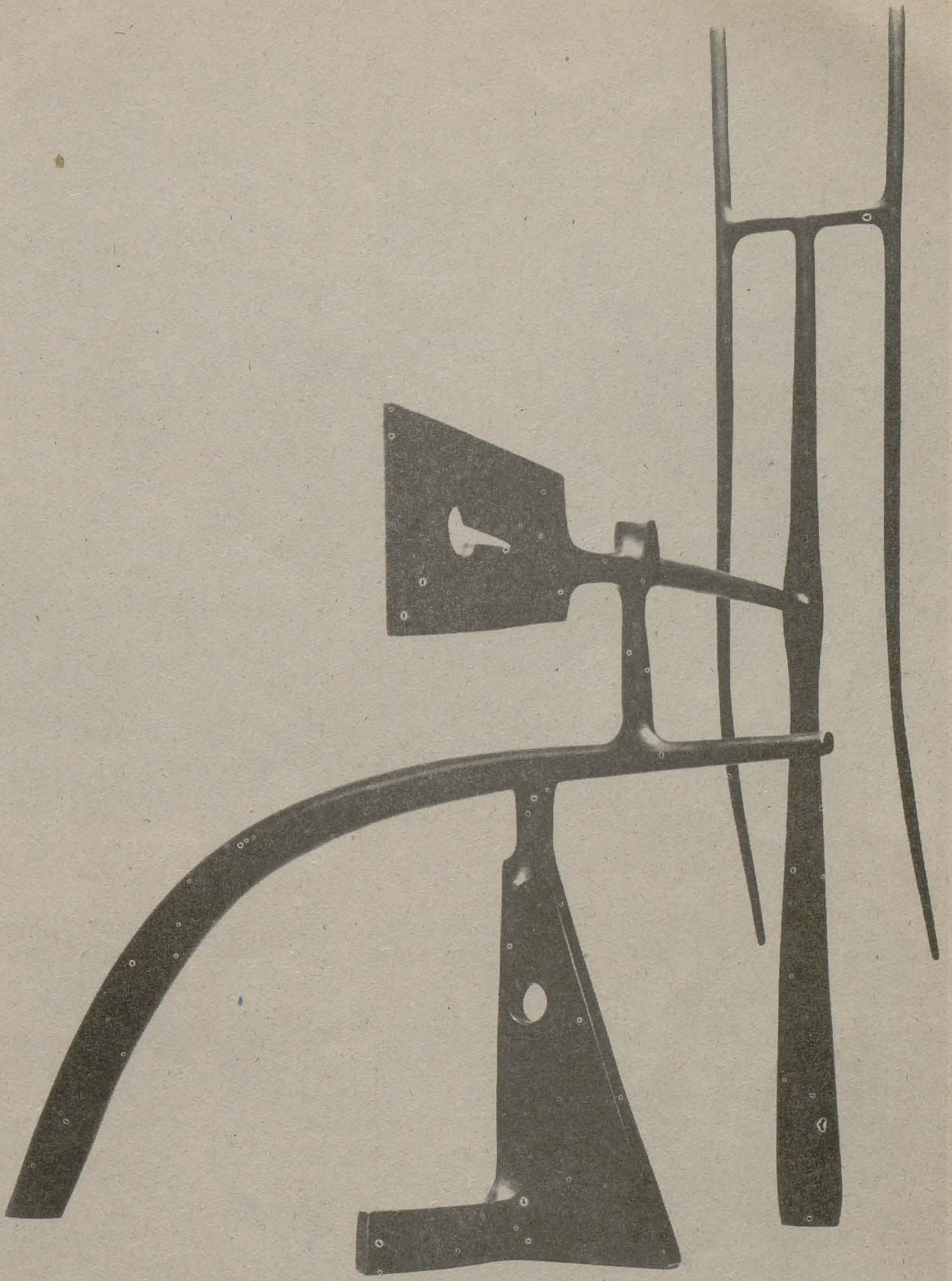
1989 - Award for art-criticism of the Union of Bulgarian Artists.

O sinagogă preschimbîndu-se în biserică / A Synagogue turning itself into a Church



https://biblioteca-digitala.ro

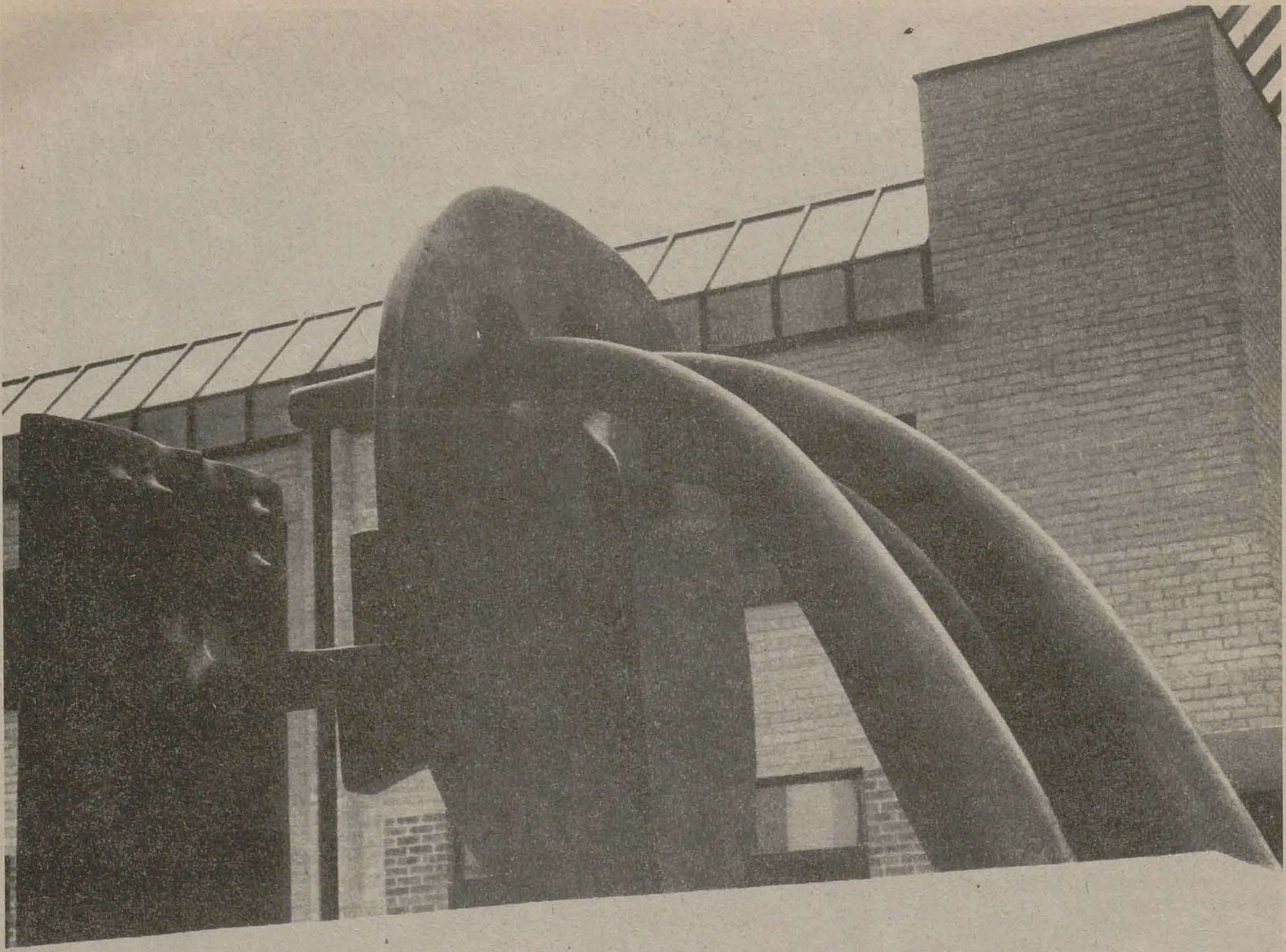
VICTOR ROMAN



Poartă / Door, Villiers-le-Bel, bronz / bronze, 1988

În București - era la începutul deceniului al șaselea - profesorul meu Eugen Schileru își continua de multe ori prelegerile de la catedră în cafenelele atunci la modă. În aceste împrejurări l-am cunoscut pe sculptorul Victor Roman, frecvent în anturajul profesorului, care îi va și consacra o monografie, în 1967. L-am urmărit în elipticele sale enunțuri despre artă, despre viața obștei artistice, l-am observat în deplina sa familiaritate cu sculptura tuturor timpurilor.

Victor Roman venea, de cele mai multe ori, însoțit de George Apostu, legați fiind de o prietenie ce avea să dureze. Între cei doi a existat o afinitate a comunicării, o nudă sinceritate care făcea ca dialogurile lor să fie incisive, colorate de replici surprinzătoare. Rețin o permanență în exercitarea francheței - secret al acestei prietenii memorabile.



Marne-la-Vallée, bronz / bronze, 1986

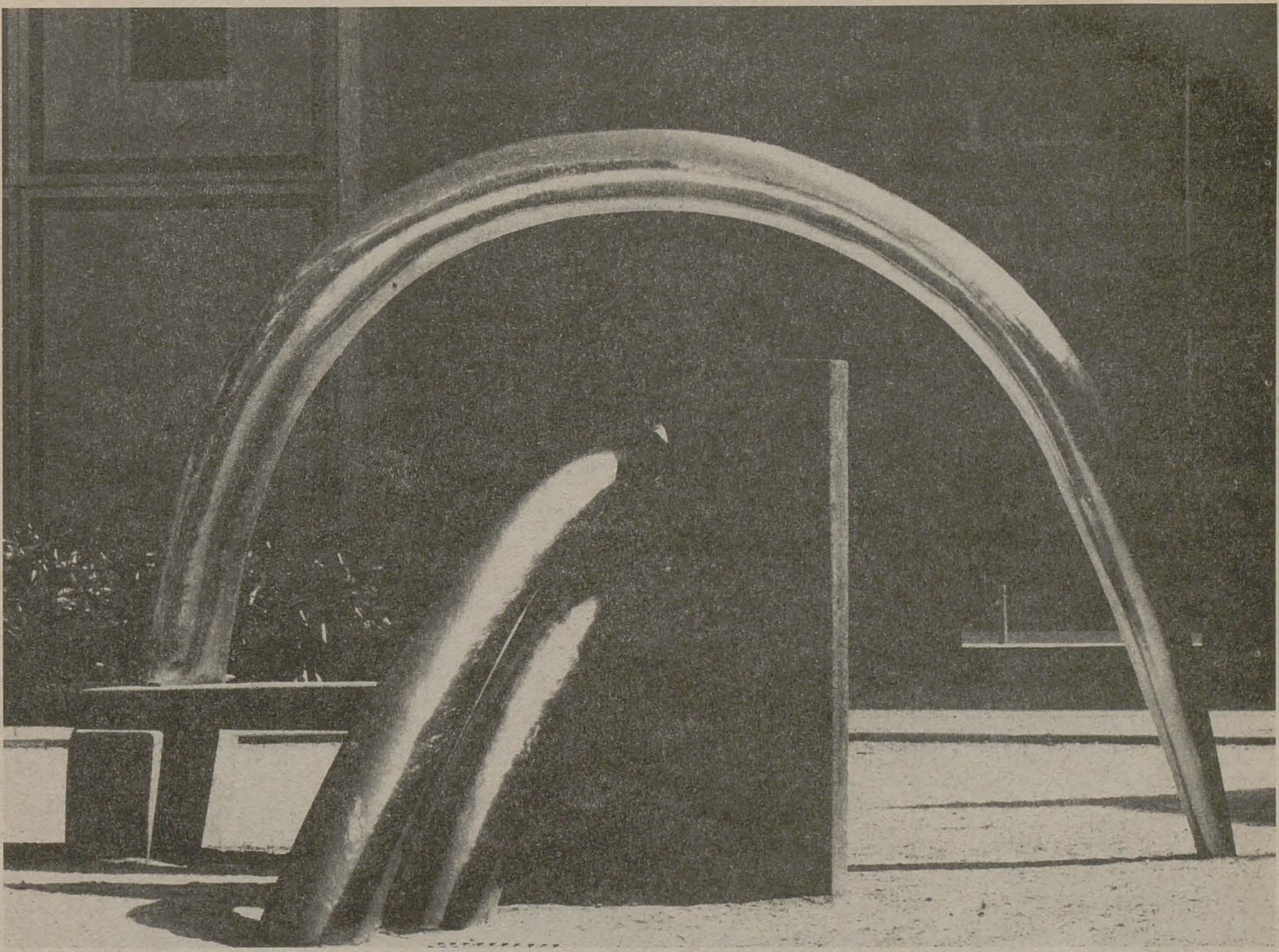
Era epoca în care începuse prima eliberare de sub tutela "realismului socialist", deschidere care s-a operat inițial în plan formal, Victor Roman fiind și el unul dintre cei care, deși păstra o tematică "la zi", combătea limitele sufocante ale artei în canoanele oficiale. Astfel, ca ecou al unei dorințe de eliberare din restricțiile pseudorealiste, se remarca o opțiune pentru forma geometrică. Totodată, fapt confirmat de evoluția ulterioară, se impunea un mod de a vedea sculptura ca rezultat al îngemănării unor structuri primare.

Perpetuînd linia clasică a sculpturii moderne, cea direct dedusă din tradiția secolului al XIX-lea - pentru care opera nu este obiect ci formă intrată într-un circuit de valori ce se gîndesc ca definitive - Victor Roman își găsește propriul enunț artistic. Totodată, încă de atunci își făceau loc preferința pentru o lume a firescului, reîntoarcerea la motivele locului de origine: satul Mărtiniș din județul Harghita. Subiectele, dar mai ales animismul atît de propriu sculpturii tradiționale, apăreau într-o ipostază originală, uneori evident, alteori numai după o lectură foarte atentă. Nu mai puțin, acestei perioade de debut i se datorează și convingerea că sculptura este în bună măsură un meșteșug, dovadă insistența prelucrării, a cizelării materialului brut. În toată bogata producție a sculpturilor lui Victor Roman va transpare travaliul asupra materialului, dorința de a-i exploata complet posibilitățile.

Interesul pentru sculptură ca meșteșug este extrapolat și în preluarea unor motive, ca și în modalități de îmbinare proprii tehnicului. Prezența unor mecanisme și sisteme tehnice se impune într-un context aparte. Polimorfismul operei lui Victor Roman își extrage esența din lumea zoomorfă, ca și din aceea a tehnicii primare, întîlnită în făurării, dulgherii, în micile ateliere locale. Între organic și tehnic se derulează întregul discurs, artistul plasîndu-se la intersecția a două tendințe de bază ale sculpturii moderne, întruchipate exemplar de Moore și Calder.

Parcursul artistic al sculptorului se înnoiește încă înainte de plecarea sa definitivă din țară, în 1968. De atunci datează primele încercări de sculptură ramificată, desprinsă de sol. Persuadat de ideea realizării unei sculpturi care să recucerească spațiul și să fie vizualizată din orice punct, Victor Roman avea să treacă prin mai multe etape, reunite printr-o idee comună: ocuparea mediului prin ridicarea monumentală.

Abordînd inițial ambele direcții ale



spaţiului, în lucrări precum *Păianjen* sau *Pasăre de fier* (Bucureşti, 1965), artistul ajunge, zece ani mai tîrziu, la o sculptură cruciformă. Prima lucrare monumentală, realizată în 1974 în faţa primăriei din Bobigny, ca şi expoziţia din 1975, din Rue Rambuteau, stau mărturie. Recursul la compoziţia cruciformă se leagă de o tematică mitică, legendară cu precădere: himere, zeităţi, fecioare, vampiri.

O penetrare a concretului coincide cu renunţarea la statismul dictat de verticala acuzată şi cu "mişcarea" pe o orizontală ramificată. Prin această schimbare, sculptura capătă o mobilitate surprinzătoare, definită clar în cîteva piese monumentale din anii 1983-1990, amplasate în pieţe publice, la Marne-la-Vallée, Nancy, Villiers-le-Bel şi în La Défense - Paris.

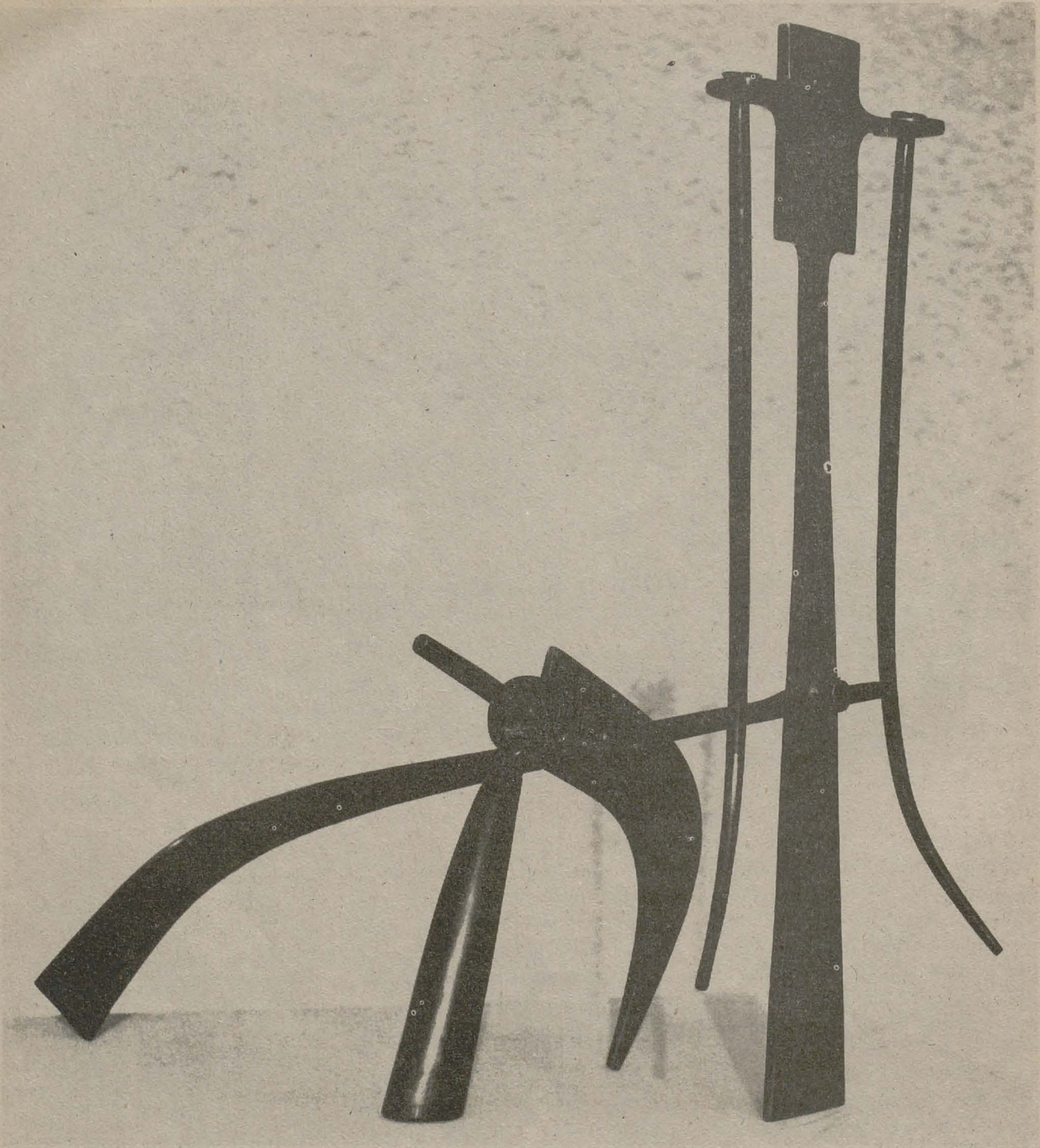
O temă care revine cu obstinaţie în această epocă, într-o manieră variată, este aceea a porţii. În concepţia autorului, poarta este o prezenţă dinamică ce se impune în spaţiu prin toate elementele ei, provenite dintr-o obîrşie comună: o experienţă ancestrală transmisă, preluată, filtrată.

În atelierul sculptorului din Nogent-sur-Marne, prin aglomerarea de piese pornind de la dimensiuni reduse de proiecte, uneori definitive, pînă la ansambluri ce ating cîţiva metri, multe în materialul premergător turnării în bronz, pămîntul ars, se creează o interacţiune stranie care, la prima vedere, sugerează o faună bizară ce irumpe în spaţiu. Sculptura rămîne în coordonatele ei "legice", invenţia fiind admisă numai ca sugestie a"ceva" şi nu ca joc pur sau ca fantasmă în sine. Fermitate, constanţă, siguranţă în starea care însoţeşte lucrul, comentarii puţine...

Privită în succesiunea ei, traiectoria artistică a lui Victor Roman cunoaşte concentrarea pe coordonatele de esenţă şi renunţarea treptată la faptic, la literar, la narativ, pentru incizarea elementelor primare care conţin toate direcţiile anterioare.

Unul dintre comentatorii operei sale, José Pierre (în articolul *Victor Roman la întîlnirea cu marele pact imemorial,* Paris, 1984), răspunde la întrebarea ce singur şi-o pune: unde se situează la un sculptor stadiul deplinei maturităţi? *După părerea mea,* scrie el, *se socoteşte momentul în care o anumită responsabilitate întîlneşte, desprinde, conştientizează exigenţa lirică, aceea care pînă atunci a fost singura lege a artistului.*

Marica Grigorescu



La Porte de la Mariée, bronz / bronze, 1988

VICTOR ROMAN, the sculptor, stands for the ones to fight the stifling limits of the official canons, choosing the strong geometric shape and gathering the basic structures in the sculpture's conception.

He was between the first Romanian artists who, in the '60s, decided to get rid of the "socialist realism" tutoring. His idea about sculpting concerns the complex use of the matherial's potentialities, the interest in the inner skill and a double inspiration: from the animal universe and from the folk technique installations. The entire discourse goes on between vital and technique and the artist stands in the crossroad of two trends in the modern sculpture: Moore and Calder.

In 1968 Victor Roman emigrates from Romania.

In 1974 he places his first monumental work in front of Bobigny's Mairehouse (France)

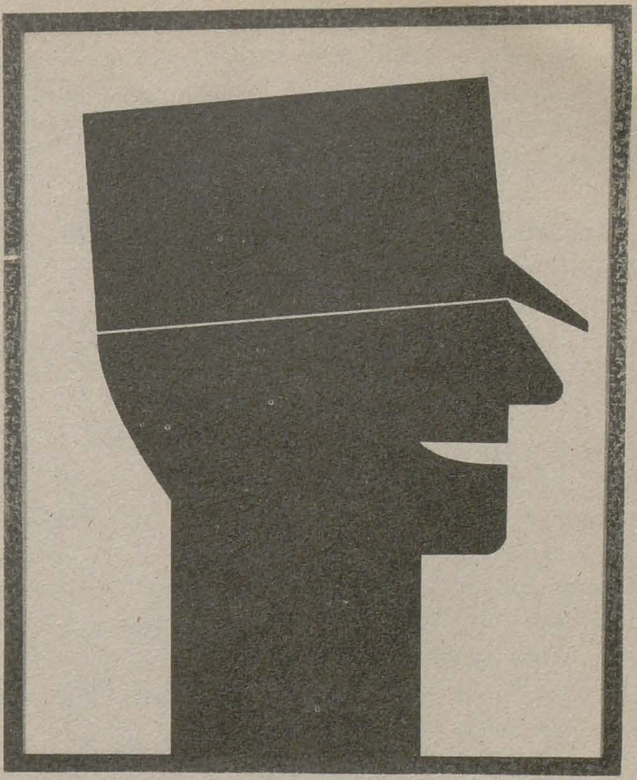
1975 - one man show in Paris (Rue Rambuteau)

Between '83-'90 he realized monumental works placed in public squares in Marne-la-Vallée, Nancy, Villiers-le-Bel and Paris (La Défense)

Marica Grigorescu, art critic, curator at the National Museum of Art.

https://biblioteca-digitala.ro

JOHANNES CLADDERS



Georg Ettl, 1989, serigrafie / silk screen

art defines art (istoria e neîndurătoare)

HANS HERBERT GRUENWALD: **Domnule Cladders, dumneavoastră aţi conceput expoziţia *Grafica anilor '80 în RFG*. În contextul manifestărilor artistice atît de variate şi de divergente din ziua de azi, mai poate o expoziţie limitată la grafică să ofere o imagine reprezentativă asupra unei perioade de peste zece ani de artă plastică?**

JOHANNES CLADDERS: Fireşte că o expoziţie cu lucrări exclusiv de grafică poate fi reprezentativă doar pentru realizările în materie. Dar fiecare dintre disciplinele plastice se dezvoltă în acelaşi context, alături de alte forme de exprimare. Ele se reflectă reciproc într-un anume fel. Istoria artei dovedeşte acest fapt cu prisosinţă. În anii '80 nu tot ce a fost caracteristic şi-a găsit o sedimentare în grafică. De exemplu, intenţiile lui Wolfgang Laib, care lucrează cu polen, lapte, orez şi ceară de albine, nu pot fi vizualizate prin mijloace grafice. Laib este un solitar. Lucrul acesta nu se poate spune despre Klingelhöller, Schütte, Mucha sau Luy. E vorba de sculptori al căror numitor comun îl constituie motivele de inspiraţie din arhitectură şi tehnică şi ale căror lucrări se situează între sculptură şi environment. Cu excepţia lui Kiecol, nici unul dintre ei n-a abordat tehnicile grafice.

Variantele tradiţionale ale graficii bazate pe meşteşug, cum ar fi linogravura, gravura în lemn, acvaforte sau litografia, mai pot sta laolaltă cu noile modalităţi ultratehnicizate de reproducere, cum ar fi serigrafia, dye-transfer şi fotografia?

Grafica este o modalitate de multiplicare. Pe tot parcursul lungii sale istorii, a dezvoltat mereu noi tehnici. Cele vechi n-au fost niciodată complet înlăturate, mai ales cînd sînt folosite în scopuri artistice. Fiecare dintre aceste tehnici conţine deja un mesaj specific, care nu poate fi înlocuit printr-o altă modalitate tehnică. Fireşte că folosirea unei tehnici vechi este de fapt un anacronism, în mod normal de neconceput în epoca producţiei industriale. Aici ne lovim de una din problemele de bază ale artei care, pe de o parte, nu este un simplu obiect de larg consum dar, pe de altă parte, nu este nici un obiect decorativ cu aer nostalgic. Aspectele tehnice ale artei devin relative, în funcţie de conştiinţa de sine a plasticianului.

În 1972, în cadrul *Documentei 5*, aţi răspuns de sectorul *mitologii individuale*. Ce se înţelege prin această noţiune? Nu toate artele plastice creează corespondenţe materiale la mituri individuale?

Noţiunea de *mitologii individuale* n-a fost lansată de mine ci de Harald Szeemann, care a răspuns în 1972 de *Documenta 5* de la Kassel. El m-a rugat să-l asist la

https://biblioteca-digitala.ro

sectorul *mitologii individuale.* M-am ocupat numai de contribuţiile unor artişti prieteni cu mine, cum ar fi Beuys, Buren, Broodthaers şi Filliou. În textul pe care l-am scris pentru catalog am susţinut ideea că orice afirmare plastică exprimă în fond o mitologie individuală.

Această depăşire totală a tuturor graniţelor între genuri, abordarea celor mai diferite materiale pentru montarea plastică a unor astfel de mitologii individuale nu duce în cele din urmă la eşuarea artei în aleatoriu, în postmodernul *anything goes* ?

Nu văd de ce arta ar eşua din cauza depăşirii graniţelor între genuri. Eu sînt de părerea lui Joseph Kosuth: *Art defines art.* Îngrădirile - de natură materială şi tehnică, dar şi cele de conţinut sau formale - în care arta este silită să intre din motive estetice, politice, religioase sau de altă natură, nu reuşesc oricum să îi ofere acesteia elementele constitutive.Arta eşuează numai în faţa acelor reguli pe care nu şi le-a impus ea însăşi, în cadrul procesului de creaţie.

În Occident, acolo unde triumful postmodernismului a făcut ineficiente categoriile noului, surprizei şi şocului în receptarea artei contemporane, se mai poate dezvolta interesul faţă de creaţia artistică din Est, devenită acum accesibilă, artă care, printre altele, încearcă să transmită cu patos conţinuturi creştine sau, într-un întîrziat gest iconoclast, să reînvie avangarda clasică? Criteriile de apreciere a artei din Est trebuie oare să ţină cont de deceniile de dictatură comunistă?

E adevărat că arta de avangardă a secolului XX - începînd cu fovismul, cubismul, dadaismul, pînă la *art informel* şi *nouveau realisme*, pînă la *pop art*, *Fluxus*, *arte povera* şi arta conceptuală - a reuşit să aducă dezordine în imaginea tradiţională despre artă şi să producă de fiecare dată un şoc. Dar după ce arta s-a redefinit mereu în raport cu noile ei forme de manifestare - realizînd şi un consens social asupra receptării - ea şi-a pierdut treptat capacitatea de a genera şocuri comparabile cu cele de dinainte. Aşa numitul postmodernism s-a orientat din capul locului după concepte artistice gata moştenite - cel puţin aparent. Asemenea stilurilor "istoricizante" premergătoare lui, tot aşa şi acest curent putea de la început să se bazeze pe acceptare şi consens.

În măsura în care arta din fostul bloc comunist nu face decît să repete cu întîrziere evoluţiile occidentale, trecute sau actuale, ea va trezi doar un interes limitat în Europa. Din păcate, istoria este neîndurătoare. Ea ţine cont de cauzele anumitor evoluţii, fără a schimba însă cu nimic rezultatele lor. Acest fapt este la fel de valabil astăzi pentru lunga dictatură comunistă din Est, aşa cum a fost valabil şi după război, pentru perioada mult mai scurtă a dictaturii naţional-socialiste din Germania. În Germania de Vest a durat foarte mult pînă ce lumea şi-a revenit. De altfel, această problemă nu priveşte numai arta. Economia şi ştiinţa sînt şi ele în aceeaşi măsură afectate.

Aceste probleme sînt extrem de complexe şi nu pot fi limitate la fostul bloc socialist. Să ne întrebăm, de exemplu, care este interesul vest-europenilor şi al nord-americanilor faţă de arta chineză sau faţă de cea a aşa numitei lumi a treia? Chiar şi pentru japonezi e greu să găsească înţelegere şi interes. Următoarea *Documenta* va confirma din nou acest lucru - ca de altfel şi cele precedente.

Aici atingem o problemă care în întrebarea dumneavoastră n-a fost rostită în mod direct. M-am referit totuşi la ea, deoarece aparţine unui complex de întrebări referitoare la ce este de fapt arta, ce înseamnă şi ce poate face ea pentru individ şi pentru omenire în general.

Din nou aceeaşi întrebare, într-o formulare mai directă: care sînt şansele artelor plasatice din Est în faţa publicului vest-german? Există aceste şanse sau privirea germanilor către răsărit se opreşte în fostul RDG, blocată fiind de mult discutata rezolvare a propriului trecut?

În ceea ce priveşte rezolvarea problemelor propriului trecut est-german, nu cred că acest lucru împiedică în vreo măsură receptarea fenomenului artistic din Est. Ca să revin încă o dată la şansele pe care arta din fostele ţări socialiste, în special arta românească, le are în Vest şi în Germania: sînt convins că artiştii din Răsărit vor putea să se afirme şi în Occident. Dar aceştia vor fi foarte puţini la număr. La fel se întîmplă însă şi cu artiştii germani. Foarte puţini dintre ei au găsit o "piaţă" în SUA, Franţa, Italia sau altundeva. De altfel, am impresia că artiştii din Est, din motive multiple, aşteaptă mîntuirea din Vest. Îşi pregătesc astfel propriile dezamăgiri viitoare - la fel cum au făcut şi artiştii germani din anii '60, care susţineau că drumul lor trebuie să treacă prin America.

Ce aţi aflat despre arta plastică românească în urma vizitei dumneavoastră la Bucureşti?

Înaintea vizitei mele la Bucureşti nu am ştiut nimic despre arta contemporană românească. În timpul scurtului meu popas s-au înlesnit destul de multe întîlniri cu artişti români. Desigur, nu pot să mă pronunţ dacă ceea ce am văzut eu este semnificativ pentru starea actuală a artei româneşti. Realizările cîtorva artişti m-au impresio-

https://biblioteca-digitala.ro

Günter Uecker, Omul de cenușă, 1987

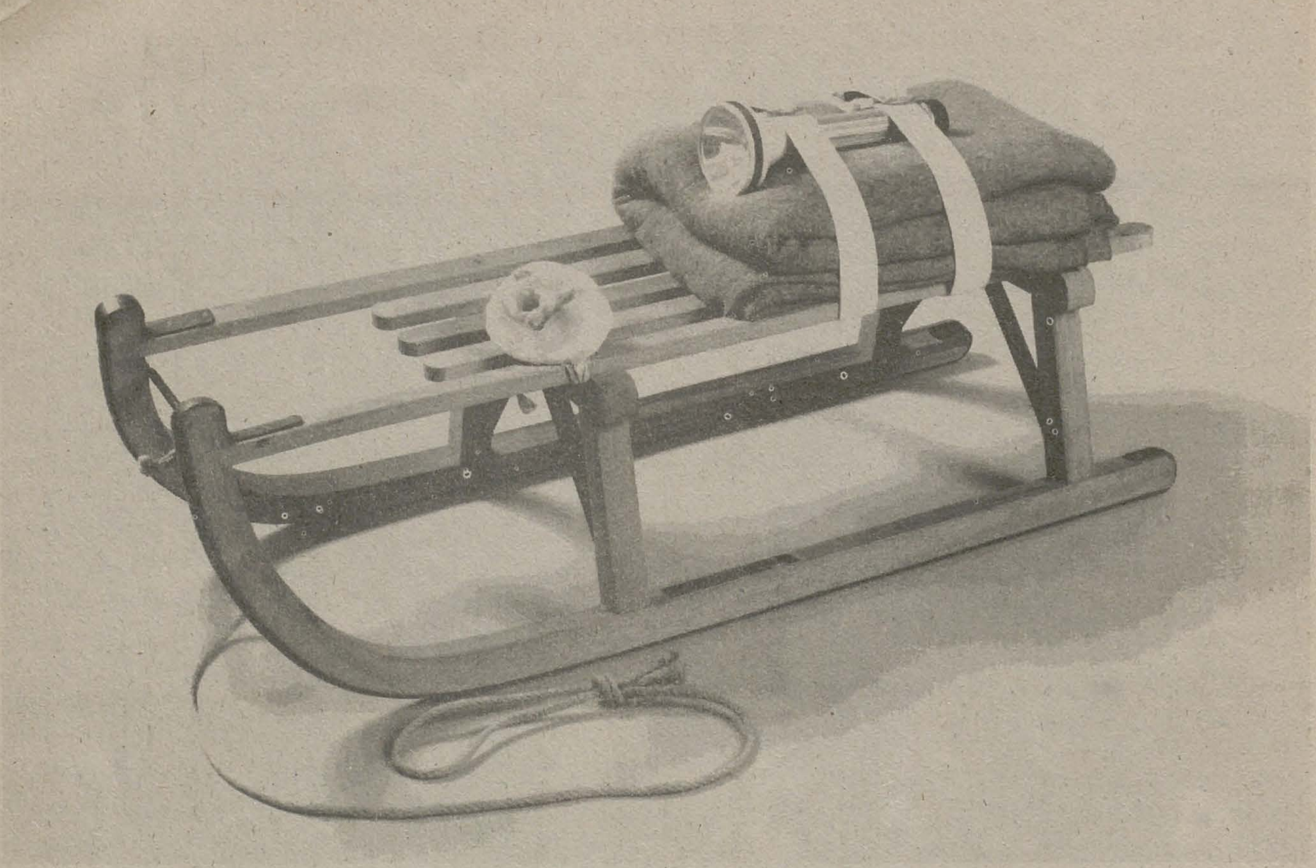
nat în mod deosebit. Mi-au trădat o preocupare - mai mult sau mai puţin evidentă - de a rezolva o traumă profundă. În Vest nu am întîlnit o astfel de artă creată dintr-o pornire existenţială, care, într-un anume sens al cuvîntului, poate fi caracterizată drept pătimaşă.

Aţi vizitat fostul palat regal, actualul muzeu de artă. Ce părere aveţi, în calitatea dumneavoastră de specialist experimentat, despre posibilităţile instalării unui muzeu modern în spaţiul acesta, construit în stil istorizant şi în scop de reprezentare?

În principiu arta poate fi expusă în orice fel de clădire. Depinde de operele în sine şi de metodele de instalare. Pentru asta e nevoie mereu de un înalt grad de sensibilitate, pentru a armoniza condiţiile imuabile ale unei arhitecturi anumite cu necesităţile specifice fiecărei opere de artă în parte.

Cu puţin timp înaintea vizitei mele la Bucureşti, am fost la Torino, pentru a vedea expoziţia lui Giuseppe Penone, în Casatello di Rivoli. Există acolo un palat care a fost şi el deteriorat - datînd din secolul XVIII - şi a fost ulterior transformat în muzeu. Sălile imense mai au parţial decoraţiile abundente originale, unele din ele restaurate. Altele, dimpotrivă, şi-au pierdut podoabele, rămînînd cu pereţii complet albi. Rar am mai văzut o asemenea expunere convingătoare a operelor lui Penone, ca aceea din castelul Rivoli. Colecţiile artei contemporane de ultimă oră sînt, de asemenea, expuse în mod excepţional. După o astfel de experienţă, pot să recomand oricui lucrează la adaptarea unei arhitecturi de palat în scopuri muzeale, să studieze soluţia de la Torino. Acolo s-a restaurat o clădire pentru a fi transformată în muzeu. Cu tot respectul faţă de aspectele ce

https://biblioteca-digitala.ro



Joseph Beuys, Sanie, 1969

țin de conservarea monumentului arhitectonic, țelul primar a fost această transformare în muzeu și nu reconstituirea într-un sens istoric restrîns. Aceasta din urmă ar fi însemnat ratarea unei transformări muzeistice.

Ați fost implicat în realizarea concepției pentru Muzeul de artă *Bundeskunsthalle* din Bonn. Ce înseamnă de fapt *Bundeskunsthalle* ? Astăzi, după reunificarea Germaniei, un astfel de proiect mai are vreun sens să fie amplasat în Bonn, capitala de tranziție?

Contribuția mea la realizarea concepției pentru muzeul din Bonn s-a rezumat la consultații de tehnică muzeistică. Titlul oficial al acestei întreprinderi este de altfel *Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Muzeul și galeriile de artă ale RFG). Ideea își are originea în anii '50 și cuprinde diferite concepții, de la Muzeul artei germane contemporane pînă la un sediu menit exclusiv expozițiilor temporare. Unei astfel de realizări i se opuneau mereu piedici de drept constituțional. Federația în sine nu deține drept de decizie în domeniul culturii. Acesta aparține landurilor.

Acum cîțiva ani s-a găsit soluția de a fonda o societate cu răspundere limitată, la care să participe atît Federația cît și landurile. Ea va trebui să organizeze, la nivel național și internațional, expoziții de excepție, din domeniile artelor plastice, ale istoriei, științei și tehnicii.

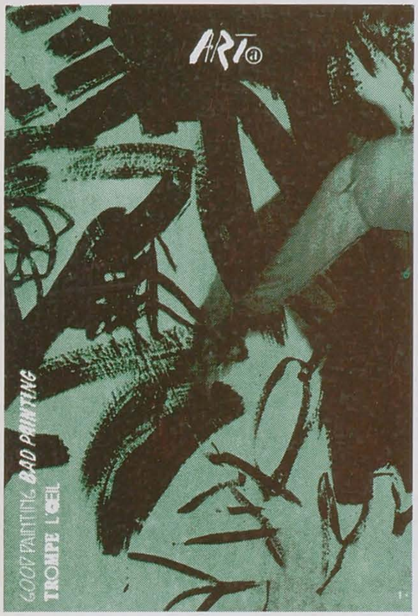
Decizia realizării acestei construcții expoziționale de proporții (suprafața 100 x 100 m), conform planurilor arhitectului vienez Gustav Peichl, s-a luat cu doi ani înaintea momentului unirii - în acea vreme încă de neprevăzut - și a hotărîrii ulterioare a Guvernului să-și mute sediul la Berlin. Din punct de vedere al conținutului, proiectul nu va fi atins de aceste hotărîri. Republica Germană este un stat structurat după principii federaliste, ale cărui sarcini centrale nu sînt preluate doar de unul din landuri sau de unul din orașe. În contextul transformărilor politice, orașul Bonn, unde actualmente se ridică trei mari construcții muzeistice, va căpăta un rol cultural mai accentuat.

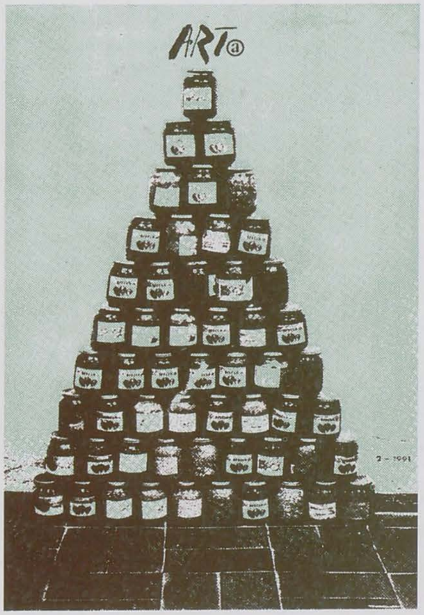
Prof. dr. Johannes Cladders a fost între anii 1967/1985 directorul Muzeului din Mönchengladbach; în 1972 a colaborat la *Documenta 5* din Kassel, iar în 1982 și în 1984 a fost comisarul pavilionului german de la Bienala de la Veneția.

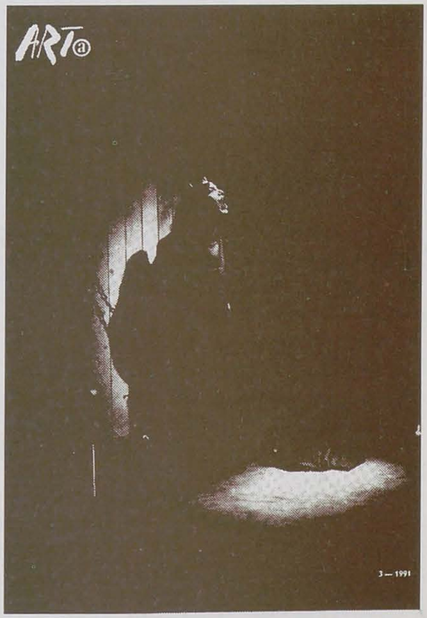
În 1990 a organizat pentru Institutul Goethe o expoziție de grafică ce a făcut cunoscute tendințele artei germane din deceniul 8 din orașe importante ale țărilor fostului bloc comunist, printre care și București.

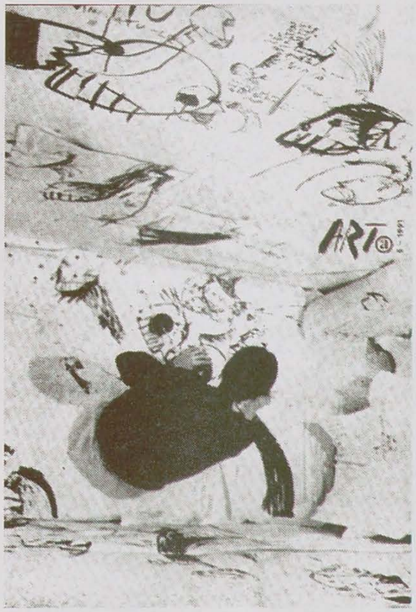
https://biblioteca-digitala.ro

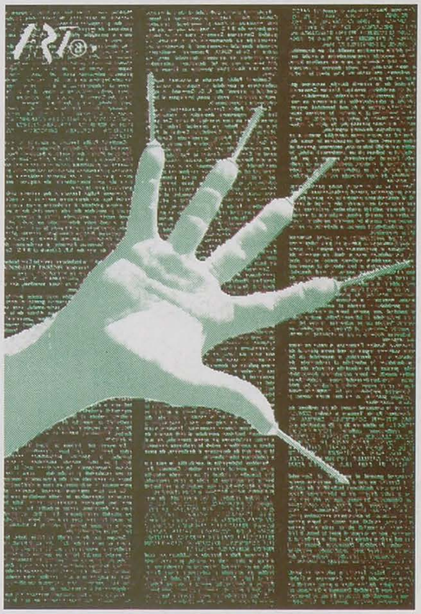
JUDITH ANGEL GHEORGHE I. ANGHEL CORIOLAN BABEŢI IMRE BÀASZ HORIA BERNEA ION BITZAN GETA BRĂTESCU BARBU BREZIANU AUREL BULACU OLGA BUŞEAG FLORICA CERCEL VASILE CERCEL JEAN CHRISTOPH AMMANN DORU COVRIG CĂLIN DAN IOAN DEAC BISTRIŢA SORIN DUMITRESCU ŞERBAN FOARŢĂ MARIN GHERASIM GRIGORESCU ION ADRIAN GUŢĂ IOAN HORGA HORIA HORŞIA GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEŞTI LUCIA IOAN IONEL JIANU PETER JACOBI JOSIF KIRALY IVAN MESTROVIC AURELIA MOCANU PAUL NEAGU PETRE OPREA ANCA OROVEANU FRANÇOIS PAMFIL CRISTINA PANAITE ILEANA PINTILIE LUCIAN PINTILIE RADU PROCOPOVICI CONSTANTIN PRUT DINU RĂDULESCU THEODOR REDLOW PAULA RIBARIU subREAL ANDREI ŞERBAN ALEX. LEO ŞERBAN PAVEL ŞUŞARĂ ALEXANDRA TITU CRISTIAN VELESCU GHEORGHE VIDA MARIAN ZIDARU











JUDITH ANGEL GHEORGHE I. ANGHEL CORIOLAN BABEŢI IMRE BÀASZ HORIA BERNEA ION BITZAN GETA BRĂTESCU BARBU BREZIANU AUREL BULACU OLGA BUŞEAG FLORICA CERCEL VASILE CERCEL JEAN CHRISTOPH AMMANN DORU COVRIG CĂLIN DAN IOAN DEAC BISTRIŢA SORIN DUMITRESCU ŞERBAN FOARŢĂ MARIN GHERASIM GRIGORESCU ION ADRIAN GUŢĂ IOAN HORGA HORIA HORŞIA GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEŞTI LUCIA IOAN IONEL JIANU PETER JACOBI JOSIF KIRALY IVAN MESTROVIC AURELIA MOCANU PAUL NEAGU PETRE OPREA ANCA OROVEANU FRANÇOIS PAMFIL CRISTINA PANAITE ILEANA PINTILIE LUCIAN PINTILIE RADU PROCOPOVICI CONSTANTIN PRUT DINU RĂDULESCU THEODOR REDLOW PAULA RIBARIU subREAL ANDREI ŞERBAN ALEX. LEO ŞERBAN PAVEL ŞUŞARĂ ALEXANDRA TITU CRISTIAN VELESCU GHEORGHE VIDA MARIAN ZIDARU

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro